قصة السينما

تاريخ، فن، ثقافة

صلاح دهني

تقديم وتحرير

صفوت لبيب

الكتاب: قصة السينما

الكاتب: صلاح دهني

تقديم وتحرير: صفوت لبيب

الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail:** info@bookapa.com

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

دهني، صلاح

قصة السينما / صلاح دهني، تقديم وتحرير/ صفوت لبيب،

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٥٩ ص، ١٨*٢١ سم.

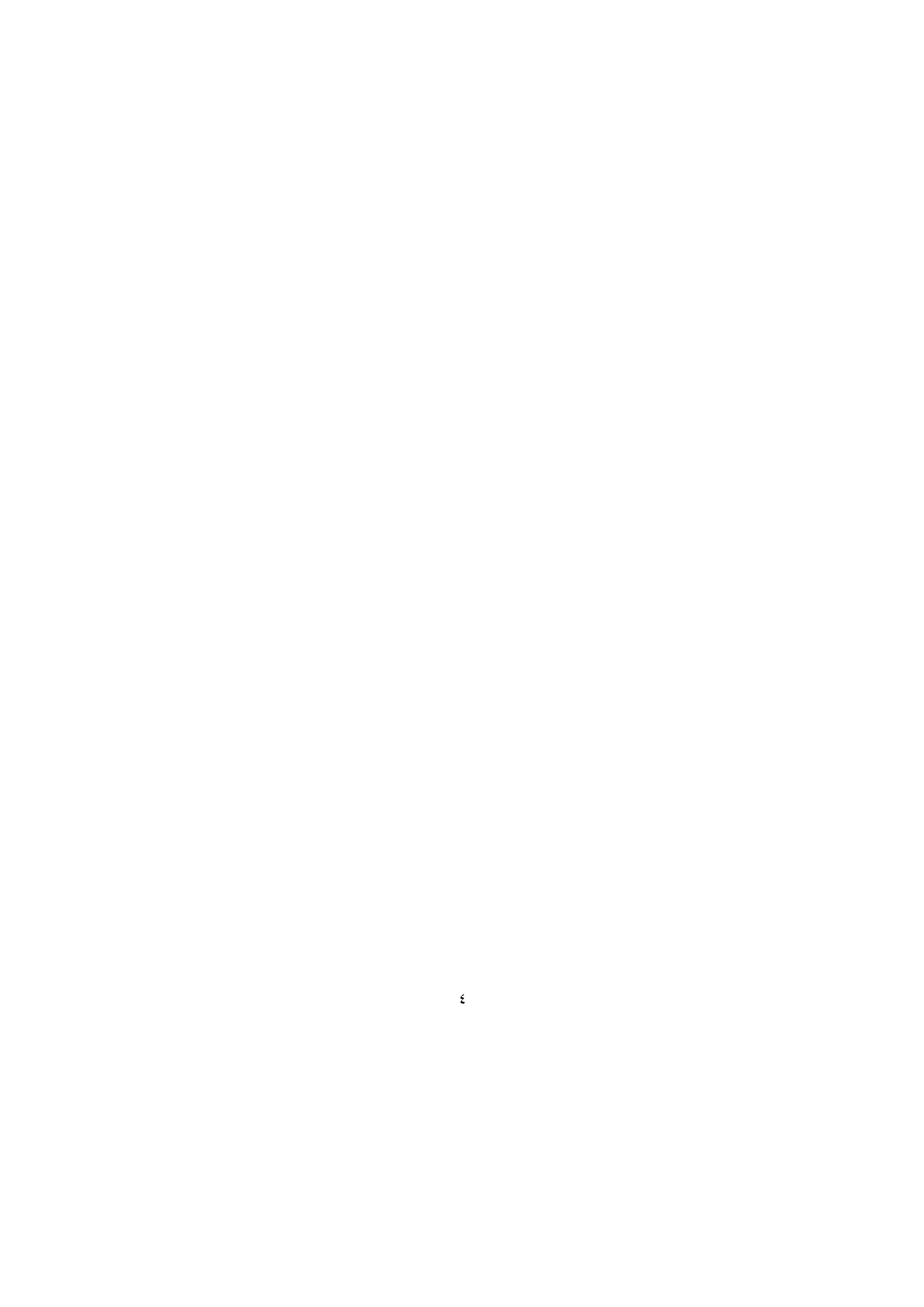
الترقيم الدولي: ٧ – ٧١٧ – ٩٩١ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان   رقم الإيداع: ٧٩٣٥ / ٢٠٢٣

قصة السينما

تاريخ، فن، ثقافة





"إنني لأحلم بمسرح شعبي للغاية، بمسرح يستجيب لأفكار الشعب،

ويجرب في أصغر القرى، وأحقرها شأنا".

ميشليه (١٧٩٨ – ١٨٧٤)

تقديم

هناك قصة واحدة للسينما، لكن هناك رواة كثيرون، ويقدم الكتاب الصادر في القاهرة قبل أكثر من سبعين عاما واحدة من تلك الروايات، فيحكي المؤرخ الفني والناقد السينمائي صلاح ذهني في كتابه الذي صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٥٠، قصة السينما منذ بداية اختراعها، ويتوقف عند السينما الصامتة ثم الناطقة ويتوقف عند دخول العرب للمجال السينمائي، وقد انتبه المؤلف مبكرا – وقد ألف كتابه خلال فترة دراسته للسينما في باريس بين عامي ١٩٤٩، ١٩٥٠ – إلى تزييف صورة العربي في السينما العالمية، فيقول: "شكل مخجل ذلك الذي تصورنا به الأشرطة الجنبية، لا يمكن لأي عربي واع أن يرضى عنه في أي حال من الأحوال. فنحن جميعا، على ما يظهر، بدو رحل لا نعرف من الحياة إلا الخيمة والجمل أو الحصان، وجوه رجالنا سمراء إلى درجة السواد وعيونهم تعكس الشراسة والخيانة وحب الدم؛ ورؤوسهم مستطيلة تعلوها الكوفية، أو الكوفية والعقال، أو العمامة البيضاء! وأجسامهم مديدة مغطاة بثوب أبيض قذر يتدلى حتى القدمين، وهم مسلحون غالبا ببندقية من طراز بنادق الحرب العظمى!! وأما نساؤنا فاللثام الذي يحيط برؤوسهن يغطي أكثر الوجه بصورة لا يظهر معها سوى العينين! وهما سوداوان كبيرتان معبرتان تبرقان بأحاسيس هي مزيج من الاستسلام والشهوة الجنسية

الحارة! وأجسامهن الحارة بعشرين مترا من القماش الأبيض تخفي كل نقطة منها، وهن في مشيتهن يتعثرن بأطراف هذه الثياب الثقيلة!!

وأما في الحياة، فمساكننا هي خيام في الصحراء أو قرى ابتدائية منتشرة قرب الواحات، وليس لنا من عمل – وهل يعمل أبناء الصحراء؟! – إلا الحرب والطعان، فكلنا، على ما يظهر، ثورا محاربون، محاربون للعدو الذي يهاجم أراضينا، بدون أي وعي أو شعور، محاربون للعدو لأنه أجنبي ولم نسمع قط بمثل لباسه الضيق! كالحيوان يذود عن مسكنه ضد أي حيوان غريب آخر، فإذا أبصرنا بالعدو اختبأنا وارتعدت فرائضنا جبنا ولم نهاجم إلا إذا رأينا ذلك ممكنا ...، ورغم هذا كله فنحن دوما الخاسرون، المغلوبون، والمخضعون!

تلك هي صورة العربي المعاصر في أذهان الغربيين، إنهم لم يرونا في السينما إلا على هذا الشكل – فالأشرطة العربية لا تعرض في بلاد الغرب – ولم يسمع أهله ولم يقرأون عنا إلا مثل هذه القصص، قصص الحرب والبداوة والتأخر".

هذه الصورة لم تختلف كثيرا رغم مرور قرابة ثلاثة أرباع القرن على تأليف هذا الكتاب إلا أن الظاهرة التي رصدها وحذر منها لازالت تتكرر إلى اليوم، فالصورة الذهنية للعربي يتم ترسيخها وتنميطها في الذهن الغربي الذي تتلاعب به هوليود.

* * *

هذا وقد ظهرت السينما في العالم في أواخر القرن التاسع عشر، وسرعان ما انتقلت إلى الوطن العربي بداية من مصر التي لم يتأخر أول عرض سينمائي بها كثيرا عن أولى الدول التي عرفت السينما كاختراع سحري. بل أكثر الاختراعات سحرية وتأثيرا في حياة البشر.

والآن لنستعيد تلك القصة المثيرة بإيجاز لكن من البدايات:

في أواخر قرن استكمال السيطرة البريطانية على ربع سكان الأرض (القرن التاسع عشر) وبالتحديد في ١٤ أكتوبر عام ١٨٨٨، قام "لويس لي برنس" بصناعه أول عمل سينمائي في التاريخ، والذي اتهمه الناس بالسحر عند رؤيتهم له حيث لم يعتد الناس حينها على مشاهده صور جوفاء تتحرك أمام أعينهم، وقد حدث ذلك باستخدام كاميرا ذات عدسة واحدة وورقة "إيست مان"، استطاع "لي برنس" الحصول على لقطه مدتها ٢,١١ ثانية لتعد أقدم فيلم ناجي في الوجود بعمر ١٣٠ عاما بعنوان (Roundhay Garden Scene) وتمت إضافة كلمة "مشهد" في نهاية الاسم لأنه لم يكن يعتبر فيلماً كاملاً!

ربما ستكون هذه هي نتيجة بحثك عن "أقدم فيلم في التاريخ".. ولكن في الحقيقة أن هذه اللقطة ذات الثانيتان ليست أقدم صور متحركة تم التقاطها، ففي عام ١٨٧٤ قام العالم الفلكي "بير چانسن" باختراع مسدس الصور الفوتوغرافية الذي استطاع به تصوير "طريق الزهرة" وهي لقطة تتكون من ٦ ثوانٍ تعرض عبور كوكب الزهرة عبر الشمس.

وبعدها بأربع سنوات فقط استطاع "إدوارد مايبريدج" بتصوير فيلم قصير صامت لمده ٣ ثواني يدعي "Sallie Gardner at a Gallop" يوضح حركة لحصان ما بواسطة بعض الصور المركبة مع بعضها في إطار واحد، ولكن هذه اللقطة البسيطة تطلبت توفير عدد أربعة وعشرين حجرة تصوير بمساعدة أربعة وعشرون رجلا، أي بمعدل رجل لكل حجرة تصوير، وذلك حتى يتمكنوا من التقاطها.

ويذكر أن في عام ١٨٨٧ أيضاً قام "لي برنس" بعمل فيلم يدعي "رجل يمشي حول ركن" ويظهر فيه رجل يتحرك لمدة ثانيتان فقط، ولا نعرف حتى الآن كيف تم تصوير هذا الفيلم. ومنذ ذلك الحين وحتى بداية القرن العشرين استمرت المحاولات في صناعة الأفلام ولكن بعدد ثوان أطول بل وامتد لبضع دقائق وبعرض لقطات مختلفة وكان أهم رائدي هذه المرحلة هو "ويليم كيندي ديكسون" الذي كان رئيساً لستوديوهات "إديسون" الذي كان يحاول أن يأخذ حق اختراع فن السينما كما أخذ حق اختراع المصباح الكهربي.

والسؤال الذي قد يطرحه البعض هو: "لماذا يعد (Roundhay Garden) أول فيلم في التاريخ بالرغم من وجود أفلام أو بالأحرى لقطات صُورت من قبله؟". وتكمن الإجابة عن ذلك السؤال هي الطريقة التي صُورت بها هذه الأفلام.. ففي فيلم "طريق الزهرة" تم تصوير اللقطات باستخدام مسدس فوتوغرافي، وفي " Sallie Gardner at a

Gallop" كانت طريقة التصوير تعتمد على الحجرات الفوتوغرافية الضخمة، أما في "Roundhay Garden" فكما ذكرت أنه تمت صناعته بواسطة كاميرا أحادية العدسة والتي كانت تستخدم حينها لأول مرة. فربما لذلك السبب تم الاعتراف به كأول فيلم حقيقي في التاريخ.

وفي القرن العشرين، بدأت الأفلام تتضمن قصة ومحتوى واضح كفيلم "The great train robbery" وكان من أشهر رواد هذه المرحلة هو "چورچ ميليز" ومن أشهر أفلامه "A trip to the moon" والذي قام بإدخال العديد من التقنيات الجديدة للسينما ثم انتهى به الأمر كبائع للألعاب في محطه قطار، واستوحت قصته في فيلم "Hugo" سنة ٢٠١١.

ومنذ أوائل القرن الماضي وبدأت رحلة إدخال الألوان إلى اللقطات السينمائية وبالفعل كانت هناك العديد من المحاولات بالتلوين اليدوي صورة بصورة لتكوين مشهد كامل تم تلوينه يدوياً، مثل الفيلم الذي تم تصويره ١٩٠١ (منذ نحو ١١٨ عام) بالأبيض والاسود ثم تم تلوين مشاهده يدوياً، والذي يعد أول فيلم ملون في التاريخ.

واستمرت هذه الطريقة المرهقة حتى عام ١٩١٨، حيث كان "Cupid Angling" أول فيلم في التاريخ يتم تصويره بألوان طبيعية وذلك عن طريق عملية "ألوان دوجلاس الطبيعية" التابعة لشركة "ليون ف. دوجلاس القومية للألوان"، وكانت هذه بداية عالم جديد للسينما مختلفا كلياً عما سبق.

وفي عام ١٩٣٩ دخلت تقنيه Technicolor إلى السينما لتغير شكل الأفلام الملونة إلى الأبد، والتي ظهرت في الفيلمين الشهيرين "Gone with the wind " و"The wizard of Oz" وأدهشت العالم حينها الذي أصبح قادراً على مشاهدة صور ولقطات حية ملونة على الشاشة وكأنها حقيقية!

ومع ذلك استمر تصوير الأفلام بالأبيض والأسود حتى أوائل الستينيات من القرن الماضي، حين أصبح العالم كله يستخدم تلك الصور الملونة والمركبة مع بعضها البعض في توازن واحد، وهي الأفلام التي نعرفها بشكلها الحالي.

* * *

أما عن معرفة العرب بالسينما، فذلك فصل آخر في تلك القصة المثيرة، بدأت علاقة مصر بالسينما في نفس الوقت الذي بدأت في العالم، فالمعروف أن أول عرض سينمائي في العالم كان في ١٨٩٥، في باريس، وبعد هذا التاريخ بأيام قدم أول عرض سينمائي بمدينة الإسكندرية، عام ١٨٩٦، وتبعه أول عرض سينمائي بمدينة القاهرة عام ١٨٩٦، ثم كان العرض السينمائي الثالث بمدينة بورسعيد عام ١٨٩٧.

وقد تم أول افتتاح "سينما توغرافي" بالإسكندرية، وذلك في عام ١٨٩٧، وحصل على حق الامتياز "هنري ديلو سترولوجو"، حيث قام بإعداد موقع فسيح لتركيب آلاته، واستقر على المكان الواقع بين البورصة

طوسون وتياترو الهمبرا، ووصل إلى الإسكندرية وميدان محمد علي، ويعد هذا أول تصوير سينمائي لبعض المناظر المصرية، ثم عرضها بدار سينما لومير عام ١٩٠٧، وهو بداية الإنتاج السينمائي المصري،حيث ظهرت الأفلام المصرية الإخبارية التسجيلية القصيرة، أما أول فيلم روائي، فلم يظهر إلا في عام ١٩١٧، وأنتجته الشركة السينمائية الإيطالية المصرية، حيث أنتجت الشركة فيلمين هما "الشرف البدوي" و "الأزهار القاتلة"، ويرجع للشركة الفضل في إعطاء فرصة للمخرج المصري "محمد كريم" في الظهور في الفيلمين.

يعد "محمد كريم" أول ممثل سينمائي مصري، وعلى مدى أكتر من مائة عام قدمت السينما المصرية أكتر من أربعة آلاف فيلم، تمثل في مجموعها الرصيد الباقي للسينما العربية.

وتعتبر مصر أغزر دول الشرق الأوسط في مجال الإنتاج السينمائي، مع ذلك اختلف المؤرخون في تحديد بداية السينما في مصر، فهناك بداية مثل الذي ذكرناها من قبل، وهي عام ١٨٩٦، مع عرض أول فيلم سينمائي في مصر. في حين رأى البعض الآخر، بداية السينما في مصر عام ١٩٠٧، مع تصوير فيلم تسجيلي صامت قصير عن زيارة الخديوي عباس حلمي الثاني إلى معهد المرسي أبو العباس بالإسكندرية. بعد ذلك، في عام ١٩٢٧، تم إنتاج وعرض أول فيلمين مشهورين هما "قبلة في الصحراء" والفيلم الثاني هو "ليلى" وقامت ببطولته "عزيزة أمير" وهي أول سيدة

مصرية اشتغلت بالسينما. وفي عام ١٩٣٢، عُرِض فيلم "أولاد الذوات"، وهو أول فيلم مصري مرئي مسموع، وقام ببطولته "يوسف وهبة وأمينة رزق"، أما أول فيلم مصري عرض في خارج مصر فكان فيلم "وداد" من بطولة "أم كلثوم".

كما أنه أول فيلم أنتجه "استوديو مصر"، الشركة التي ستحدث لاحقًا تأثير في صناعة السينما المصرية، وكان قد قدم "استوديو مصر" عام ١٩٣٥ نقلة جديدة في تاريخ السينما المصرية، وظل محور الحركة السينمائية حتى نشوب الحرب العالمية الثانية. وبعدها تضاعف عدد الأفلام المصرية من ١٦ فيلمًا ١٩٤٤ إلى ٦٧ فيلمًا عام ١٩٤٦، ولمع العديد من المخرجين والممثلين في هذه الفترة.

أما بداية السينما الروائية فجائت مع عام ١٩١٧، عندما أنتجت "الشركة الايطالية المصرية" فيلمين هم شرف البدوي والأزهار الميتة، شارك محمد كريم في بطولة الفيلمين، وتم عرضهما في سينما"شانتكلير" بالأسكندرية، إلا أنهما فشلا تجاريًا، ويرجح البعض أن السبب في ذلك هو انخفاض مستوى الفيلمين فنيًا، بعدها قام المصور الإيطالي "لاريتشي" بصناعة بعض الأفلام الفكاهية، مثل: "مدام لوريتا"–"الخالة الأمريكانية"– "خاتم الملك". صحيح أن أفلام هذه المرحلة كانت من بطولة ممثلين مصريين أمثال محمد كريم والجزاي وغيرهم، إلا أننا لا يمكننا القول أن هذه الأفلام مصرية، حتى لو كانت بشخوص مصرية تتحرك في العباءة

والجلباب والبدلة والطربوش داخل شوارع مصر، وذلك لأن القائمين على الصناعة نفسها أجانب. وقد ظل الحال هكذا حتى سنة ١٩٢٣، والتي صنع فيها محمد بيومي أول فيلم روائي مصري قصير، وكان بعنوان برسوم يبحث عن وظيفة، وهو يروي عن علاقة بين الشيخ "متولي" والمسيحي "برسوم" في تأريخ اجتماعي كوميدي لأحداث ثورة ١٩١٩، وكان من المقرر أن يصنع بيومي سلسلة أفلام تتخذ عنوانا لها نفس الأسم "برسوم"، تروي أحداث ومفارقات مختلفة تقع فيها هذه الشخصية، لكن وفاة نجل بيومي أثناء التصوير وبعض الظروف الأخرى حالت دون هذا الحلم، حتى باع بيومي معداته السينمائية لشركة "مصر للتمثيل والسينما" بعدما لم يوفق -بشكل كبير- مشروعه "الخطيب نمرة ١٣"ومشروع جريدة "آمون" السينمائية.

وتوالت فصول القصة على المستويات المصرية والعربية والعالمية، وهي القصة التي بدأها قبل سبعين عاما هذا الكتاب.

مجدي لبيب

سينما

على الستارة المنصوبة، على السطح الصافي دوما حيث لا تترك الحياة بل حتى ولا الدم، أي أثر، تعود أعقد الحوادث فتدور من جديد، عدد ما نريد من مرات.

والأفعال تسرع، أو هي تبطئ، ونظام الأمور يمكن أن تقلب، والموات يعودون إلى الحياة ويضحكون.

وكل يرى بعينيه أن كل ما (هو) هو سطحي.

وكل ما كان نورا، مستخلص من الزمن العادي، وإن هذا ليتشكل ثم ليتشكل في وسط الظلمات، ونرى دقة الواقع تكتسي جميع خواص الحلم.

وإنه لحلم مصطنع، وإنه أيضا لذاكرة خارجية، موهوبة كمالا إلهيا، وأخيرا فالانتباه نفسه، بوساطة فترات "التوقف" وفترات "التجسيم" مجازي.

نفسي بهذه الفتن، مقسمة.

إنها تعيش على الستارة، الربانية في عظمتها، والمفعمة بالحيوية؛ أنها تسارك في أهوائها الأشباح التي عليها تظهر، وتتشرب تصرفاتها: كيف تبتسم، كيف تقتل؛ كيف تفكر بصورة مرئية؟

ولكن التأثير الآخر لهذه الصور، لأغرب وأعجب، فهذه السهولة لتنتقد الحياة، ما قيمة هذه الأفعال وهذه الهجينات التي اشهد بعد اليوم

تبادلها، ووحدتها في تنوعها؟ لست أريد حياة بعد اليوم، فالحياة بعد اليوم ليست إلا تشبه، إنني لا أعرف المستقبل عن ظاهر قلب.

لبول فاليري

عضو الأكاديمية الفرنسية

العدد الأول من كراسات

معهد الدراسات السينمائية العالية بباريس

الفصل الأول

قصة اختراع السينما

عندما يذهب أحدنا اليوم إلى قاعة من قاعات السينما، التي لا توازي قلة عددها في بلادنا عظم فائدتها، يجلس في مقعد مريح ويحضر العرض السينيمائي دون أن يزعج نفسه بالتفكير لحظة بما خلف هذا العرض من تعقيد كبير، ولو أنه فعل لوجد العجب.

إذ أن الصورة التي نراها أمامنا على الشاشة مكبرة حوالي عشرين ألف مرة عن الصورة الأصلية المطبوعة على الشريط، لم تصل إلينا إلا بفضل جهود متواصلة متشعبة، واكتشافات متوالية قد يرجع أولها إلى مئات السنين.

السينما وليدة العلم

العرض السينيمائي كما نراه اليوم يمثل مجموع فنون ثلاثة مختلفة: العرض الثابت، وتحليل الحركة برسوم متتابعة، وأخيرا التصوير الفوتوغرافي، وكل واحد من هذه الفنون يمثل مجموعة واسعة من الجهود أوصلته في أواخر القرن التاسع عشر إلى درجة عليا من الكمال، ولم يبق إلا أن يأتي عقل عبقري يجمع هذه الفنون، ويؤلف فيما بينها ليتوصل إلى اختراع السينما، التي لا تزيد على كونها تحليلا وتأليفا لحركات تسجلها آلة على شريط (تحليل) وتعرضها أخرى – ابتداء من هذا الشريط – على شاشة (تأليف).

فالفانوس السحري هو في الواقع عبارة عن آلة للعرض الثابت للرسوم ترجع إلى عدة قرون، وأصل هذه الآلة الغرفة السوداء. وهب علبة مغلقة في أحد جوانبها فتحة ذات عدسة تدخل منها الأشعة المتلاقية التي تعكسها الأشياء الخارجية، فتنعكس أخيلة هذه الأشياء على شاشة موضوعة على بعد معين من الفتحة، وقد فكر الباحثون فيما بعد بتحريك هذا العرض الثابت و"بترقيص" الأخيلة، ثم بتوفيق الصور مع أصوات مناسبة أو مع الكلام.

كل هذا بطرق بسيطة صبيانية، ولكن هذه البساطة كانت كافية في بعض الأحوال لتحريك عواطف المشاهدين وتشويقهم.

وقد استعمل الآلة الأخيرة كثيرون من ذوي الفطنة والفهم التجاري لعرض صور غريبة متحركة وقصص ظريفة لتسلية الجمهور، تعرف في بلادنا باسمها التركي: "كراكوز" وبقيت هذه الآلة أداة تغري الناس قرونا طويلة في جميع أنحاء الشرق والغرب قبل ولادة السينما، وبقيت مدة بعدها إلى أن وجد الجمهور نهائيا طريق السينما.

مراحل اختراع الآلات

وقد كان هنالك باحثون آخرون يفكرون بصورة موازية للتقدم في ناحيتي العرض الثابت والمتحرك للرسوم، في صنع آلات توهم الشاهد بوجود الحركة بوساطة رسوم متتابعة. وتستند هذه الآلات إلى مبدأ دوام

انطباع الصورة على شبكة العين مدة وجيزة بعد غيابها، وهو مبدأ معروف منذ زمن بعيد نجد بحثه اليوم في جميع كتب علم الطبيعة المدرسية.

فالخازن يصف منذ القرن الحادي عشر دوامة بألوان عديدة تستعمل للقيام بتجارب حول "مدة بقاء الصورة منطبعة على شبكة العين[1]". ونيوتن منذ أواخر القرن السابع عشر يدرس هذا المبدأ بصورة علمية ويضع القرص المعروف باسمه: "قرص نيوتن" والذي يشكل بدورانه اللون الأبيض، ابتداء من ألوان قوس قزح، وفي القرن الثامن عشر قدر الباحثون دوام هذا الشعور بين عشر الثانية وربعها.

وفي سنة ١٨٤٢ حقق العالم البلجيكي بلاتو تأليف الحركة بآلة يسميها "فينا كيستيسكوب" بعد تجارب كثيرة كان قد بدأها سنة ١٨٢٨ استنادا إلى المبدأ الأنف الذكر، وبلاتو هو الذي برهن في أطروحة الدكتوراه التي تقدم بها إلى جامعة لياج سنة ١٨٢٩ على أن التقديرات السابقة لمدة بقاء انطباع الصور على الشبكة غير صحيحة، وأن هذه المدة ترجع إلى شدة الإنارة واللون والزمن، وأنها في المتوسط ثلث الثانية[2].

---

[1] هذه الكلمة مترجمة عن نص فرنسي هو نفسه مترجم عن النص العربي الأصلي، ولكننا لم نعثر على النص الأخير.

[2] جوزيف بلاتو **Platean** ولد في بروكسل سنة ١٨٠١ بدأ حياته بدراسة الآداب ثم تركها للعلوم، في سنة ١٨٢٨ بدأ تجاربه على شبكة العين ومقاومتها للنور، وفي صيف السنة الثانية ثبت نظره مدة (٢٥) ثانية على قرص الشمس ظهرا، فغاب بصره عدة أيام اضطر لقضائها في غرفة مظلمة ثم عاد بعدها إلى دراساته وتجاربه وأصبح عضوا في أكاديميات العلوم في بلجيكا وفرنسا وإنجلترا

وهورفر في سنة ١٨٣٣ أعطى آلة بلاتو شكلا أسطوانيا ذا محور عمودي وسماها "زوتروب"، والصور التي تمثل الوجوه المتتابعة للحركة هنا، وهي حركة حيوانات كما يدل على ذلك اسم الآلة، كانت مرسومة على "شريط" من الورق موضوع داخل آلة. وفي سنة ١٨٥٢ استبدل دوبوسك بهذه الرسوم صورا فوتوغرافية، ثم بدأ النمسوي فون أوخاتيوس في السنة التالية بعرض رسوم الفينا كيستيسكوب على شاشة بوساطة فانوس سحري، وأخيرا في سنة ١٨٧٠ عرض هايل الأميركي صورا فوتوغرافية متحركة على شاشة بنفس طريقة فون اوخاتيوس.

كل هذا كان يجري على مقياس صغير، وبآلات بسيطة، ولمدة وجيزة جدا، وقد استعملت الصور الفوتوغرافية قبل أن يتوصل المكتشفون إلى إيصالها إلى درجة معقولة من الحساسية، إذ يمكن القول بأن أول صورة فوتوغرافية معروضة هي تلك التي أخذها الفرنسي نييبس Niepce في سنة ١٨٢٠ وتمثل مائدة طعام؛ وبما إن حساسية اللوحة "المعدنية" التي استعملها كانت ضعيفة، فقد دام عرضها للنور أربع عشرة ساعة، وقد اشترك نييبس فيما بعد مع متعهد يدعى دا جير لصنع آلات فوتوغرافية حسب المبدأ الذي أكتشفه، ولكنه مات بعد قليل، فأتم دا جير اختراعه وحسنه حتى انزل زمن العرض إلى نصف ساعة.

وألمانيا وهولندا الخ .. وقد فقد بصره نهائيا سنة ١٨٤٢ وبقى رغم ذلك أستاذا في الجامعة، توفي سنة ١٨٨٣.

وقد جربوا بعد سنة ١٨٥٠ استعمال اللوحات الزجاجية والتصوير على الورق بطريقة الكوللوديون الرطب، فهبطت مدة العرض إلى أقل من ثانية مما سمح باستبدال الصور الفوتوغرافية بالرسوم اليدوية في اخترع بلاتو، ولكن عهد التصوير الفوتوغرافي الحقيقي لم يأت إلا بعد سنة ١٨٨٠ عندما بدأوا استعمال جيلاتينو برومور الفضة، هذه المادة التي ما تزال تستعمل لهذا الغرض حتى اليوم في جميع أنحاء العالم.

منذ تلك السنة يمكن أن نقول بأن اختراع السينما قد دخل في طوره الجدي، فها هو العالم الطبيعي ماريه يتخيل في سنة ١٨٨٢ آلة فوتوغرافية تسمح بتحليل حركة ما يقوم بها شخص، وذلك بأخذ عدة صور متتالية له أثناء قيامه بالحركة، هذه الآلة هي "البندقية الفوتوغرافية" التي تعد الجد الحقيقي للكاميرا، وكانت تأخذ (١٢) صورة متتابعة في ثانية واحدة على قرص مستدير. وقد برهن ماريه مع مساعده دمني على أن تحليل الحركة يتطلب مائة صورة في الثانية وأنه تكفي لتأليفها عشرة، ولكن هذين العالمين لم يفكرا عندئذ بهذا التأليف، ولو أنهما فعلا لأمكن أن يعود إليهما شرف اختراع السينما.

وهناك رجل آخر له مكانته في قصة اختراع السينما هو أميل رينو (١٨٤٤ – ١٩١٨) فقد حسن هذا الرجل آلة الزوتروب وصنع على أساسها آلة كان يستخدمها في سنة ١٨٨٠ لعرض الرسوم المتحركة في المسارح مما جعلها تحمل اسم "المسرح الضوئي" كانت الرسوم هنا مسجلة

على شريط لين ذي ثقوب لا يختلف في شكله كثيرا عن الشريط السينمائي، وكان رينو يحلم عندما سجل اختراعه بالاستعاضة يوما بالصور الفوتوغرافية عن الرسوم، ولكنه لم يفعل! صنع رينو أشرطة يحمل بعضها (٥٠٠) رسم، كبير والمسكين وحول الغرفة، والمهرج وكلابه الخ ... وبعضها الآخر (٧٠٠) رسم، وكانت هذه الأشرطة تعرض على جمهور مؤلف من (٥٠٠) مشاهد دفعة واحدة مصحوبة بعزف موسيقي.

وكاد العالم الأمريكي أديسون مخترع الفوتوغراف ومكتشف الكهرباء، يتوصل إلى اختراع السينما، وقد توصل إلى ذلك بالفعل وذلك بالصور الفوتوغرافية المتحركة، إلا أن الآلة التي صنعها لم تكن تصلح إلا لشخص واحد، وكانت كبيرة الحجم صعبة النقل، وأديسون هو بحق مخترع الشريط السينمائي كما نعرفه بثقوبه على الطرفين وبعرضه الذي لم يتغير تقريبا والذي صنعته له مصانع ايستمان كوداك منذ ١٨٨٩ بناء على تعليماته.

ويعود هذا الشرف أخيرا إلى الأخوين الفرنسيين لويس وأوجست لومبير Lumiere اللذين توصلا إلى الجمع بين نتائج أعمال ماريه ودمني ورينو وخاصة أديسون بآلة اطلقا عليها اسم: سينما توغراف[٣] وسجلاها بتاريخ ١٣ آذار (مارس) ١٨٩٥ على أنها "آلة تصلح لأخذ ورؤية الصور

[٣] **Cinematograph** من اليونانية: كينما آتوس (أي حركة) وجرافي (أي كتب) وليون بولي هو أول من أطلق هذا الاسم سنة ١٨٩٣ على آلة مشابهة لآلة ماريه.

الكرونو فوتوغرافية". وفي الواقع فقد كانت تسمح بوساطة مجموعة متتابعة من الصور بتسجيل جميع الحركات

الفصل الثاني

قصة السينما الصامتة

الأيام الأولى للسينما

هكذا ولدت السينما مع ميزة لم تعرفها الفنون الأخرى، وهي أن لها تاريخ ولادة وصك ولادة، ولدت في أواخر القرن التاسع عشر في جو من اليسار والنعمة ما يزال الناس في فرنسا وأوروبا يبتغون به، حتى الآن، ويبكونه في مجتمعاتهم وأغانيهم ولياليهم، ففي ذلك الوقت كان بول فاليري يعيش أجمل أيام حياته، ومطعم مكسيم يستقبل زبائنه من المحظوظين، ومقاهي مونبار ناس وخلايا مونمارتر تعج بالأدباء والفنانين من جميع الجنسيات، أما الدراجة فقد كانت في أعلى درجات مجدها والسيارة في أول أيامها، تنظر إليها العجائز وتقول أنها أبدا لن تعدل الحصان! والشعراء كانوا يملؤون صفحات الجرائد بكاء على العصر الذي ينتهي والقرن الذي يولى.

كانت الدهشة تستولي على المشاهدين في الأيام الأولى للسينما في بدء العرض فيظنون أن المشهد من صنع شيطان رجيم!

وكانوا يطيرون فرحا بعد ذلك عندما يطمئنون إلى هذه الوجوه الإنسانية التي يتحرك أصحابها أمامهم، مقبلين، مدبرين، وإلى اليمين والشمال هذه الدهشة وهذا الفرح لم يكونا بعيدين عن دهشة أعضاء مؤتمر جمعيات التصوير الفرنسية في مدينة ليون عندما رأوا أنفسهم على

الشاشة غداة نزهة قصيرة على ضفاف نهر السون، فقد صورهم الإخوان لومبير في عدة مراحل من نزهتهم كما صورا شخصيتين معروفتين من جميع الأعضاء أثناء مناقشة بينهما، ونترك للقارئ أن يتصور مقدار الدهشة التي استولت على أولئك السادة عندما رأوا أنفسهم على الشاشة قبل مضي أربع وعشرين ساعة على النزهة.

وقد رفض صاحب "المقهى الكبير" عشرين بالمائة من الدخل عندما عرض عليه ذلك في اليوم الأول أجرة لقاعته، وفضل أن يأخذ في اليوم ثلاثين فرنكا أجرة مقطوعة ووقع عقدا بذلك لمدة سنة كاملة مع أنطوان لومبير الأب، أما أجرة الدخول فقد كانت فرنكا واحدا يحق لصاحبه أن يحضر (١٠) أشرطة طول كل منها (١٧) مترا – وهو طول أشرطة أديسون الخام، التي كانت تصدرها مصانع ايستمان كوداك الأمريكية – ويدوم عرضه دقيقة واحدة، وقد در اليوم الأول (٣٥) فرنكا مما أدخل الخوف في قلوب منظمي الحفلات، ثم ارتفع دخل النهار الواحد بعد ثلاثة أسابيع إلى الفي فرنك دون ما سطر واحد من الإعلان.

* * *

أما الأشرطة التي كانت تعرض في ذلك الوقت فقد كانت من البساطة بمكان بعيد، فإلى جنب "خروج العمال من مصنع لومبير" عرض الإخوان لومبير:

"طعام الطفل" "الحداد"

"حريق في بيت" "صيد السمك الأحمر"

"وصول القطار إلى المحطة" "الساقي المسقي"

"ميدان البورصة في ليون" الخ ...

وطول كل من هذه الأشرطة – كما ذكرنا – لم يكن يتجاوز (١٨) مترا. وكانت تباع رأسا إلى أصحاب الصالون أو إلى الهواة بسعر فرنكين للمتر واحد. والجميل أن بعضها كان يباع ملونا منذ ذلك الحين ... باليد! بسعر مضاعف.

ومحتوى هذه الأشرطة لا يزيد على كونه تصويرا حيا للعناوين التي أطلقها عليها الإخوان لوميير.

فموضوع "خروج العمال من مصنع لوميير" لا يزيد على كونه تصويرا لمعمل يفتح بابه الخارجي ويخرج منه حوالي مائة عامل، النساء أولا ثم الرجال وأكثرهم مع دراجاتهم، وأخيرا نرى كلبا كبيرا يقفز أمام الباب قبل أن يأتي البواب ويغلق المصراعين.

وفي "حريق في بيت" نرى بناء يتصاعد اللهب من جميع نوافذه ثم يصل عمال الإطفاء فيحيطون به ويغرقونه بماء خراطيمهم إلى أن تنطفئ النار.

وفي "الحداد" نرى حدادا واقفا في دكانه، ثم ها هو يلتفت إلى عمله فيضع الحديد في النار إلى أن يحمر ثم يهوي عليه بضربات مطرقته فيتمدد وترتفع حوله غيوم من البخار لدى إنزاله في الماء.

وهكذا ...

وأول شريط ظهرت فيه شبه عقدة قصصية هو "الساقي المسقي" حيث يظهر في أول الشريط فتى خبيث ينظر إلى بستاني يسقي أعشاب حديقة وأشجارها بماء يتفجر من خرطوم طويل يمتد عدة أمتار، يقترب الفتى من الخرطوم ويطأه دون أن يراه البستاني فيتوقف الماء ويتعجب هذا وينظر إلى الخرطوم متسائلا. عندئذ يرفع الفتى قدمه فيندفع الماء بقوة على وجه البستاني وملابسه، وبينما يركض الفتى هاربا وهو يضحك يوجه إليه البستاني ماء خرطومه جزاء.

هذه فكرة عامة عن الأشرطة التي كان الإخوان لوميير يخرجانها أو بالأحرى يصورانها ثم يلقيان بها إلى الأسواق، فتتهافت عليها جماهير المشاهدين من كل حدب وصوب، وقد نال شريط "الساقي المسقي" نجاحا عظيما جدا حتى لقد أخذ أصحاب الصالات يعرضونه في كل حفلة وفي كل يوم خلال مدة طويلة.

والذي نلاحظه هنا في سبب إقبال الجماهير على السينما، هذه اللعبة الجديدة أو التسلية الجديدة الغريبة، ليس هو وجود الإنسان فقط بلحمه ودمه على الشاشة يتحرك ويمشي ويجري ويضحك ويغضب، بل

هو في وجود الحركة على الشاشة من أي مكان أو من أي شيء أتت، فلكم كان الناس يصيحون متعجبين لدى رؤية القطار وهو يجري بكل طوله وحجمه داخلا إلى المحطة ومقتربا شيئا فشيئا كمارد يلقي بنفسه على المشاهدين، ثم تمضي لحظة فإذا هو يكمل على يسار الشاشة ويتوقف، فتتقدم مدام لوميير مع طفليها متجهين نحو العربات فتفتح الأبواب ثم يمتلئ رصيف المحطة بالناس ويقترب بعضهم وهو ينظر إلى الكاميرا متعجبا وتغلق الأبواب ويستأنف القطار مسيره.

نعم.. إن وجود الحركة والحياة والطبيعة على الشاشة هو الذي جلب المشاهدين إلى الصالونات المعتمة، وهو الذي قرر نجاح السينما وبقاءها، لقد رأى الناس في السابق رسوما وتماثيل وصورا في لوحات فوتوغرافية بل ورسوما متحركة، ولكنهم لم يروا قط الطبيعة نفسها مأخوذة كما هي في الحياة اليومية ومحفوظة داخل شريط يمكن لعامل بسيط أن يديره في آلة فإذا بالإنسان يرى ما لم يره إنسان من قبل – إلا في حلم الحياة، الطبيعة، كما كانت بالأمس.

والغريب أن الشركات الأخرى والبلاد الأخرى التي أخذت تهتم بالسينما بدأت كما بدأ الإخوان لوميير بتصوير مشاهد من الحياة العائلية واليومية ليس فيها عمليا أية عقدة أو أية رواية، وهكذا فقد رأت الشاشة الأولى أكثر من عشرة أشرطة عن "خروج العمال من المصنع" و"طعام الطفل" و"وصول القطار إلى المحطة" الخ ...

وجميع هذه الأشرطة كما نرى، كانت تصور في مناظر حقيقية خارجية لسببين: الأول، هو أن فكرة الاستديو والإنارة بالأنوار الاصطناعية لم تكن قد ولدت بعد، والثاني، لأن التصوير في الفضاء تحت ضوء النهار أضمن لنجاح الصورة من التصوير داخل جدران أربعة، لدى غياب التنوير الاصطناعي، كما يعرف ذلك جميع هواة التصوير.

وقد بقيت هذه الأشرطة وأمثالها تملأ الأسواق مدة، وكاد الناس يملون السينما، هذه اللعبة التي لم تعد تأتيهم بجديد، إلى اليوم الذي جاء فيه رجل مبدع أخرج السينما من طور اللعبة ووجهها وجهة جديدة تزاحم بها المسرح.

هذا الرجل هو جورج ملييس Melies.

ثم جاء المتنبي ....

لا شك في أن النجاح الذي نالته الحفلات السينمائية الأولى كان عظيما جدا، مما دفع اثنين من ذوي الفطنة هما ليون جومون وشارل باته إلى تأسيس شركتين للإنتاج بقى همهما مدة طويلة أن تسجلا مشاهد من الحياة اليومية والأخبار والأسفار.

ولا نعرف أكانت السينما تبقى في هذا الطور الابتدائي مدة طويلة لولا أن جاءها جورج ملييس الرجل الذي كتب له أن يحمل إلى الفن الجديد عددا كبيرا من الآراء المهمة، وأن يجعل من السينما شيئا آخر أكثر من فصل جديد في باب التصوير الفوتوغرافي ...

ولد ملييس في باريس سنة ١٩٨١ من أب ذي أصل إسباني بعيد، غني وصاحب مصنع للأحذية، وأم من أصل هولندي: ذات ثقافة عالية، وبعد أن انهى دراسته الثانوية ومدة خدمته العسكرية، قضى سنة في لندن ليتمكن من الإنجليزية ثم ليعود منها إلى معاونة أبيه على إدارة المصنع حيث يقضي أيضا عدة سنوات، إلا أن أمله لم يكن صناعة الأحذية! لقد كان فنانا.

أنه يحب التصوير بالزيت ويريد أن يتعلمه، ولكن هنالك إرادة أهله الذين يضطرونه إلى البقاء في المصنع، وهنالك مستقبله. فإلام تسوقه مهنة التصوير؟ ومن يدريه بأنه سينجح فيه؟ وهناك المجتمع ... وهناك وهناك...

إلا أن الفتي لا ييأس. بل هو يرضي ميوله الفنية في نواح أخرى، فهو كثير التردد على مسرح "روبير هودان" المعروف في ذلك العصر بأعمال الشعوذة والسحر والآلات الأتوماتيكية المضحكة المسلية، فما أن يرى مشهدا من مشاهد الشعوذة حتى يسجله ويفكر في تقويته وتحسينه، وما إن يرى آلة من تلك الآلات المسلية حتى يحفظ شكلها الخارجي ويصنع آلة مماثلة في مصنع أبيه دون ما معرفة سابقة بالتركيب الداخلي للأصلي، ولم يكن هذا كله ليبعده عن الرسم، الكاريكاتوري بخاصة، فهو رسام معروف – تحت اسم مستعار – في جريدة سياسية معروفة.

إلا أن والده لم يكن راضيا عن هذا كله، فهو لا يريده رساما سياسيا، كما لا يريده مصورا، وهذا ما دفعه إلى إعطائه المال اللازم لشراء مسرح "روبير هودان" الذي عرض آنئذ للبيع.

ولم لا، ما دام المسرح معروفا وزبائنه مخلصين مواظبين!

هكذا يبدأ ملييس حياته العملية في مهنة الشعوذة الفنية، قويا بمال كثير وثقة بالنفس لا تنضب، وكان عمره أربعا وثلاثين سنة لدى اختراع الأخوين لوميير، وقد دهش عندما حضر عرض الأشرطة الأولى دهشة كبيرة، وقال يصف ذلك فيما بعد:

"أسرعت نحو أنطوان لوميير (الأب) قبل انتهاء العرض واقترحت عليه شراء الاختراع ولكنه رفض، قدمت له عشرة آلاف فرنك، عشرين ألفا، خمسين ألفا ... وكنت أقدم له ثروتي وبيتي وعائلتي لو أنه قبل، ولكن لوميير لم يتزحزح عن رأيه وقال لي: أشكرني أيها الشاب! ليس هذا الاختراع للبيع وشراؤه سيكون وبالا عليك، فقد يمكن استغلاله وقتا ما كنادرة علمية ولكن ليس له فيما عدا ذلك أي مستقبل تجاري".

كان لوميير يعتقد تماما بما يقول، ولكن ملييس لم يصغ إليه، واشترى بعد مدة آلة سينمائية إنجليزية تقارب آلة الأخوين لوميير وأدخل عليها هو بنفسه بعض الإصلاحات، وكان قد مضى عليه في ذلك الحين، ثماني سنوات كمدير لمسرح "روبير هودان" بدا خلالها وكأن الشعوذة كانت تجري في عروقه من الأصل، مع الدم؛ وبرهن على مواهب ساذجة غريبة وخيال

صبياني خصب، ثم عندما جاءت السينما أحبها وأراد أن يلقي بسهمه فيها.

حاول ملييس أول ما حاول أن يوفق بين عمله في مسرحه وعمله في أشرطته، فأخرج عدة أشرطة تحوي "أدوارا" بسيطة في الشعوذة والسحر تغلب عليها الخشية والحيرة: حيرة الطفل الذي يعثر على لعبة عجيبة لا يعرف كيفية استعمالها، وفي يوم من الأيام أراد القدر أن يتدخل في عمل ملييس فيوجهه نهائيا في الوجهة التي كتبت له، فبينما كان يصور في أحد أشرطته حركة السيارات والعربات في ميدان الأوبرا بباريس، توقفت الآلة، وانقضت دقيقة طويلة قبل إصلاحها وعودتها إلى التصوير، ولكن عندما أخذ ملييس الشريط بين يديه بعد التبيض، وجد أن المشهد كان قد تغير عند توقف الآلة وأن عربة الأومنيبوس التي كانت تمر أمامه قد "تحولت" فجأة إلى عربة موتى، فسر لهذا "التحول" واعتبره لقية يفاجئ بها جمهوره، ولدى عرض الشريط، راح المشاهدون في دهشة كبيرة يطرون براعة ملييس في الحيل وتمكنه من السحر، إذ كيف أمكنه تحويل عربة أومنيبوس إلى عربة موتى؟!

لم ينس ملييس هذا الدرس بعد ذلك، وذهب في استعمال التحولات الفجائية بعيدا جدا، وقلده في ذلك عدد كبير من المخرجين، وملييس هو الذي اكتشف أيضا أكثر الحيل المستعملة في السنيما، كالتطابع surimpression وازدواج الشخص (كما رأينا ذلك في أحد الأشرطة

التي يظهر فيها علي الكسار يتناقش مع ... علي الكسار) وتثليته وتربيعه ... وهو أول من جرب التوفيق بين الفوتوغراف والسينما، وهو صاحب فكرة التسارع Acceleration وغياب الصورة وتصوير المشهد معكوسا (قطع الزجاج لكأس مكسورة تتجمع لتعيد تأليف هذه الكأس) الخ.

إلى جانب هذا كله أتي مليبس بفكرة بديعة كان لها أعظم الأثر في فن السينما، فقد جاءه المغني الكبير بولوس Paulus في أوائل سنة ١٨٩٧، كما يحدثنا بذلك برازياك وباردش في كتابها البديع عن "تاريخ السينما" وطلب إليه أن يصوره أثناء الغناء، فوافق مليبس على ذلك وضرب له موعدا، إلا أن بولوس رفض في اللحظة الأخيرة أن يغني في الهواء الطلق وهو بلباس الأوبرا! وأعلن أنه لن يغني إلا داخل جدران أربعة.

فأذعن مليبس، ودهن بنفسه لوحات للمنظر وأتى بأنوار قوية سلطها على المشهد ولأول مرة لم يصور شريط في الهواء الطلق.

وقد كانت النتيجة ممتازة، فقد رأت فكرة الاستديو والتصوير بالنوار الاصطناعية النور للمرة الأولى.

* * *

أخرج مليبس بين سنتي ١٨٩٦ و١٩١٤ حوالي أربعة آلاف شريط طول كثير منها أربعمائة متر في العصر الذي لم يكن يتجاوز فيه طول الشريط عشرين أو ثلاثين مترا.

وأشهر أشرطته: "رحلة إلى القمر" ١٩٠٢ (٢٨٥ مترا ويدوم عرضه ١٦ دقيقة) الذي أدهش العالم أجمع، وهو مستوحى من جول فرن و هـ. ج. ويلز. و"قصر ألف ليلة وليلة" ١٩٠٥ و"الاستيلاء على القطب" ١٩١٢.

وفي سنة ١٨٩٧ أخرج أول شريط عن "حجرة مفيستو" (٧٥ م) وقد أخذ بعده عدة مرات و"فوست ومارجريت" ١٩٠٠ و"جان دارك" (٢٧٥ م) ثم "مخاطرات البارون منشاوزن". ومن اجمل أعمال ملييس مجموعة من الأشرطة عن قضية دريفوس (١٨٩٩) التي كان لها دوي كبير في ذلك الحين.

ويقال أن ملييس انتهى من شريطه مع الحكم بالإعدام على دريفوس قبل أن تصدر المحكمة حكمها بذلك!! وشريط عن تتويج إدوارد السابع ملك إنجلترا؛ فقد أعاد تشكيل حفلات التتويج بمساعدة بعض الممثلين وبالألبسة اللازمة التي أشرف على تفضيلها موظف جاء خصيصا من إنجلترا، مع تاج مرصع بقطع من الزجاج، في ضواحي باريس، وقد أعجب به الملك بعد ذلك عندما رآه!

والذي نلاحظه من أسماء هذه الأشرطة، أننا أصبحنا بعيدين عن عهد "الصور الفوتوغرافية المتحركة" و"الطبيعة المصورة كما هي"، هذه الأشياء التي كان الناس يتسابقون إلى رؤيتها على الشاشة فأغرى الأفواه معجبين، لقد مضى عهد الدهشة الذي كان لوميير الأب يتوقع أن يمضي

معه عهد السينما، إلا أن عهد السينما لم يمض! وكل ما هنالك هو أن الجمهور قد أصبح أكثر تطلبا وأوسع نظرا، إنه يحب السينما ويحب القصة والتجديد داخل السينما، وهنا تجلت عبقرية ملييس الذي قفز بالسينما عدة قفزات إلى أن جعل منها مشهدا ينافس المسرح معنى ومبنى، إذ يلقى إلى الأسواق أشرطة شعوذة وسحر وبطولة وأسفار في الزمان والمكان وقصص حب وغرام وضحك وبكاء .. أي كل ما يطلبه الجمهور.

* * *

يبلغ عدد أشرطة ملييس المهمة عدة مئات (من أصل أربعة آلاف) صورها بمعدل شريط في كل أسبوع، ولكن أكثرها اليوم مفقود، فقد حملها في سنة ١٩١٤ – يوم تولى عنه الجمهور، وبعد أن أستولى عليه اليأس – إلى كيميائي حولها إلى مادة كيميائية تستعمل في تجارة الأحذية، وقد وجد بعض أشرطته فيما بعد في القسم السينمائي من "متحف الفن الحديث" بنيويورك، وبعضها في هوليود وعدد قليل في "المتحف العالمي للسينما" بروما، وفي فرنسا والأرجنتين عند بعض هواة السينما.

وفي سنة ١٩٢٨ وجد ملييس في محطة مونبارناس يبيع الشوكولاتة والسكاكر في دكان صغيرة، فعنيت به "الفرقة النقابية" للسينما التي كان قد أسسها ورئسها عشر سنوات، وحمته وزوجته وابنته من الحاجة، إلى أن توفي في أحد المستشفيات بباريس سنة ١٩٣٨ وعمره سبعة وسبعون عاما.

وفي سنة ١٩٤٨ نظمت الحكومة الفرنسية معرضا دائما لأعمال مليبس وما بقي من مناظره ورسومه في قاعات "متحف السينما" بباريس، فكان ذلك أكبر دليل على اعتراف الجميع بفضله على عالم السينما.

الفصل الثالث

السينما تصبح فنا

فرنسا تبدأ

لن نطيل الكلام عن مليس أكثر مما فعلنا إذ يكفيه فخرا أنه يعد أهم من ساعد على نقل السينما من طور اللعبة الفوتوغرافية إلى طور الإبداع والاختراع، وحقق نصر السينما القصصية، التي نقص فكرة ما، على السينما التسجيلية، التي تكتفي بتسجيل مناظر الطبيعة وما يجري في الحياة اليومية من صغائر الأمور بدون أي فكرة فنية تهدف إليها من هذا التسجيل.

وهنا أيضا سرعان ما تبعه باقي المشتغلين بالسينما، فقد وجدوا الفرق بين أشرطته وأشرطتهم وزبائنه وزبائنهم، ففيما يخص الأخوين لوميير فقد تعاقدا مع عدد من الأشخاص علماهم مهنة التصوير السينمائي وأعطياهم الآلات اللازمة ثم أرسلاهم إلى جميع أنحاء العالم يصورون لهما أشرطة في الشوارع ومشاهد عسكرية وغريبة تجلب الأنظار، واهم أولئك المصورين "مسجيش" Mesguiseh وخاصة "بروميو" Promio الذي صور في البندقية مناظر جميلة وهو على مركب (يسير)، ثم في مصر مشاهد من النيل مأخوذة من فتحة عربة القطار الذي كان فيه، ثم مناظر أخرى من مصعد برج إيفل في باريس (أثناء حركة). وقد حازت هذه الأشرطة نجاحا ممتازا بإدخالها شيئا من الحياة في المناظر.

وهكذا يمكن القول بأن بروميو هو أول من اكتشف ما يسمى محركات الكاميرا.

وإلى جانب هذا الإنتاج وأمثاله فقد أراد الإخوان لوميير أن يحافظا على سمعتها بعد نجاح "الساقي المسقي" فأخرجا عدة أشرطة كان أكثرها تقليدا لأشرطة أديسون ومليبيس، ولم يدم عملهما بعد ذلك مدة طويلة، فما أتت سنة ١٨٩٨ حتى سرحا جميع المصورين تقريبا وانقطعا بعد مدة عن الإنتاج، واستدعيا وكلائهما من الولايات المتحدة تحت ضغط أديسون كما سنرى ذلك فيما بعد. ثم هناك المحدثون الذين دخلوا صنعة السينما منذ أقدم أيامها وهم كثيرون، فكل من اشترى آلة تصوير سينمائية، أصبح منتجا، ولكن أهم الجميع ولا شك هما: شارل باته وليون جومون اللذان توصلا فيما بعد إلى تأسيس شركات ومصانع ما تزال تتمتع حتى يومنا هذا بشهرة عالمية واسعة.

فشارل باته Pathe الذي بدأ حياته في أمريكا الجنوبية لحاما وخبازا، لم يجد لدى عودته إلى باريس خيرا من الحاكي آلة تدر عليه بعض المال بأهون الأسباب، فيشتري منها واحدة ويأخذ بدعوة الناس إلى رؤيتها وسماعها، ثم عندما يعود عليه ذلك ببعض الربح يتحول هو نفسه إلى تاجر فوتوغراف ثم يؤسس في سنة ١٨٩٨ مع جماعة من الماليين دارا كبيرة لتسجيل الأسطوانات وصنع الآلات الحاكية يقيم على رأسها زاكا Zecca. وبدل أن يفتش عن صالات تشتري منه الأشرطة التي يصورها،

راح يشتري صالات كاملة ويحولها إلى صالات عرض، ومع أن زاكا هذا لم يكن يعرف شيئا في السينما والإخراج السينمائي فقد أعانه ذكاؤه على القيام مع باته بإدارة الدار على أحسن وجه، وتوصل بها حوالي سنة ١٩٠٥ إلى درجة من السيطرة الفرعونية على أسواق السينما في فرنسا وخارجها، لا نجد لها مثيلا حتى اليوم، فهو صاحب مصانع للشريط الخام وللتحميض والسحب وللآلات العارضة واللاقطة، وهو صاحب أحسن الأستديوهات مع وكالات توزيع خاصة وعدد من الصالات، وقد كان في وسعه بهذا كله أن يقضي على كل مزاحمة، بل توصل إلى عقد اتفاقية مع جمعية المؤلفين والأدباء المشهورة واحتكر حق إخراج أحسن المؤلفات.

أخرج زاكا عددا كبيرا من الأشرطة في شركة باته تكاد تكون كلها تقريبا تقليدا لأشرطة الآخرين وخاصة ملييس، ومنها "ضحية الكحول" و"تاريخ جريمة" وهذا الأخير يمكن تقسيمه إلى عدة أقسام: التربص – الملاحظات الأولى – الإيقان – المشقة، والظريف أن عرض القسم الأخير قد منع، مما يمكن معه القول بأن الرقابة قد وجدت قبل إلى توجد السينما تقريبا!

وقد أنتجت شركة باته إلى جانب أشرطة زاكا أشرطة لمخرجين آخرين في مواضيع واقعية "كعامل المطافئ والخادمة" و"سرقة فوق السطوح" ومواضيع خيالية "كالجميلة والوحش" و"قصور الشيطان السبعة" وأخرى مضحكة. وقد اشتهر في هذه الناحية ممثلون حازوا نجاحا لم تعرفه السينما

من قبل: كأندريه ديو والممثل الكبير ماكس لاندر، ويعد اليوم أول المضحكين الكبار الذين عرفتهم السينما.

وأما ليون جومون Gaumont فقد بدأ حياته السينمائية منذ سنة ١٨٩٧ بإخراج بعض الأشرطة، وكان همه الأول من ورائها أن تكون دعاية صالحة للآلات السينمائية التي كان يصنعها والتي بقيت أحسن الآلات في الأسواق مدة طويلة.

وتعاقد جومون فيما بعد مع عدد من المخرجين وأخرج إلى الأسواق عددا ضخما من الأشرطة أهمها: "حياة المسبح" ١٨٩٨ "وأخطار الكحول" ١٨٩٩ "وأحلام مدخن أفيون" ١٩٠٦ وشريط رسوم متحركة سنة ١٩٠٨ من رسم أميل كوهل Cohl، هو أول شريط من هذا النوع بالمعنى الحديث للكلمة.

إلا أن أعظم نجاح نالت به أشرطة جومون شهرة عالمية، هي تلك "السلسلة" التي أخرجها فوبياد Feuillade سنة ١٩١٣ تحت عنوان "فانتوماس" وهي أول وأشهر تلك الأشرطة المتسلسلة التي طالما داعبت أحلام طفولتنا عندما كنا نرى قسما من شريط يقع في آخره "البطل" الهمام في مشكلة لا يرجى له منها مخرج، وفجأة كانت ترتسم على الشاشة كلمة "البقية في الأسبوع القادم" فنخرج ونحن نلهث ونشتم ثم نعود في الأسبوع التالي وكلنا لهفة لمعرفة ما جرى للبطل من مصائب بين أيدي رجال

العصابة الخبثاء .. لنجده سليما معافي .. معافي لا لمدة طويلة بل ليعود إلى أحضان الأخطار والأهوال .. ومنها ثانية إلى الخلاص وهكذا ..

والجدير بالذكر هو أن الأمريكيين هم أبرع من أخرج هذا النوع من الأشرطة التي يضطر فيها المشاهد لأن يحبس أنفاسه مرة في كل ثلاث دقائق. وقد سموا أوقات الهيجان هذه: Suspense Time

ولم يقف نشاط جومون على إنتاج الأشرطة بل تعداه، فقد وجد انه لم يبق للسينما حتى توازي المسرح إلا الكلام، فراح يجهد إلى أن أتم صنع آلة تجمع بين السينما والفوتوغارف عرضها في معرض باريس سنة ١٩٠٠ وأنزلها إلى الأسواق بعد سنتين تحت اسم "الكرونوفون" Chronophone وهكذا فقد أمكن سماع كبار الفنانين، والمغنيين كل ليلة على الشاشات الباريسية، فهذا بولوس يغني لا لجمهور الأوبرا فحسب بل لكل الناس، وهذه سارة برنار الخالدة تتحرك على عيون الجميع وهي تمثل أدوارا من موليير مع إشارات وحركات ونظرات إلى الجمهور لا يمكن احتمالها اليوم.

غير أن استعمال الكرونوفون لم يدم غير وقت قصير وفي عدد محدود من الصالات لعدم توصله إلى حل مرض يتناسب مع الأشرطة التي أخذت تطول ومع القاعات التي أخذت تتسع.

وعدا ذلك فقد كانت صالات السينما التي لا تستعمل الكرونوفون تضم جوقة صغيرة أو على الأقل بيانو وكمان لمصاحبة الشريط بالموسيقى

وهمها الأول أن تغطي الضجة المزعجة التي كانت تنبعث من آلات العرض في تلك الأيام وان توجه الأنظار إلى المواقف المهمة في الشريط.

في هذه الأثناء كان الشريط يطول شيئا فشيئا، فها هو يصل إلى ٧٠٠ متر ثم إلى ١٢٠٠ و١٥٠٠ (طول الشريط الذي يدوم ساعة ونصف الساعة اليوم هو ٢٤٦٠ مترا). وهذه أسماء بعض ممثلي السينما تحظى بشعبية واسعة كأسماء ممثلي المسرح العظام بل تزيد. وهذا ما يحمل المنتجين على وضع أسماء الممثلين في ابتداء الشريط وعلى الإعلانات. واهم هذه الأسماء وأولها –كما ذكرنا– هو اسم ماكس لاندر الذي بدأ حياته السينمائية في سنة ١٩٠٥ ومات منتحرا سنة ١٩٢٥، وهو أول المضحكين السينمائيين العظام، وقد قلده شارلي شابلن في أول حياته السينمائية ثم كتب إليه يعترف له بأستاذيته وبفضله.

كل هذا حض المنتجين على إخراج أشرطة قوية باهظة التكاليف، واهم شريط من هذا النوع هو "مقتل الدوق دوجيز" (١٩٠٨) الذي أخرجته شركة "الشريط الفني" Le Film d' Art من سيناريو لعضو الأكاديمية الفرنسية (لافدان) مع موسيقى تعزفها فرقة موسيقية لسان سانس أشهر موسيقي فرنسا في ذلك الوقت، وقد كان لهذا الشريط تأثير عظيم في فن السينما إذ فتح الباب على مصراعيه لحركة "الأشرطة الفنية" في فرنسا وفي البلاد المجاورة وحتى في أمريكا، وراح الجميع يطلبون من أكابر الكتاب وأعضاء المجامع العلمية أن يسمحوا لهم بنقل قصصهم

ومسرحياتهم إلى الشاشة مما وجه السينما وجهة خطرة في طريق "السينما الأدبية" في حال الأشرطة المأخوذة من قصة، أو "المسرح المصور" و"المسرحية السينمائية" في حال الشريط المأخوذ من مسرحية، ويحسن أن نذكر أن الطريقين كليهما ليسا طريق السينما .. السينما كما يجب أن تكون كفن مستقل قائم بذاته.

وإذا كان لحركة "الشريط الفني" فضل على السينما فهو في أنها قد ساقت إلى قاعات العرض طبقات جديدة من المشاهدين فبعد أن كانت هذه القاعات أماكن تسلية للطبقات الشعبية والعمالية فقط، جذبت أسماء كبار الكتاب ومشاهير الممثلين المسرحيين الطبقات المتوسطة المثقفة بل والطبقات البورجوازية أيضا، وبعد أن كانت أشرطة ملييس بشعوذتها الشيطانية والصبيانية تملأ القاعات فقد انتقلت السينما إلى طور أسمى وأنبل، وهذا هو السبب الذي ساق ملييس إلى الدمار بعد سنة ١٩١٢ نعم لقد انتهى دور ملييس، لقد قام بواجبه خير قيام عندما كانت السينما لعبة جديدة في أواخر القرن، ولكن المحدثين من السينمائيين تقدموه بعد ذلك في إرضاء ما يتطلع إليه الجمهور وفي استياق ذوقه ومفضلاته.

* * *

وهكذا نجد أن السينما منذ ولادتها تقريبا قد جاءت كاملة: الصور والصوت والألوان، ولهذا فلن ندهش إذا قرأنا في إحدى صحف سنة

١٩٠٧ هذه الجملة الطنانة: "لأقد وصلت السينما ابتداء من اليوم إلى القمة!"[١]

.... وإيطاليا تسير

هزة كبرى تجتاح الأستديوهات الإيطالية بعد عرض أشرطة "الشريط الفني" وكانت قبل ذلك في شبه ظلام، كل الناس يريدون إخراج أشرطة فنية، الكبار والصغار والقادرون وغير القادرين يبدؤون العمل، فمن هنا تخرج إلى الأسواق أشرطة تحت اسم "السلسلة الذهبية" ومن هنا تحت اسم "الشريط الفني" ... وأسماء أخرى.

ومضت سنوات وكان لا بد من أن يتميز أعلام من بين هذه الأسماء كلها بل لقد جرى اكثر من هذا، ففي الحركة دوما علامة حياة وفي الحياة دوما خلق وإبداع، فقد أخرجت إيطاليا في ذلك الحين عددا من الأشرطة، التاريخية خاصة كان لها أكبر الأثر في فن السينما، وهي وأن بدأت مقلدة فإنها انتهت خالقة مبدعة، وأكملت الطريق التي كانت فرنسا قد بدأتها وكبت في نهايتها.

فقد حطم شريط من نوع "إلى أين أنت ذاهب؟" Quo Vadis **١٩١٢ من إخراج جواتزوني، كل عرض سينمائي في ذلك الحين بارتفاع تكاليفه وبضخامة المجاميع التي اشتركت في تمثيله، وهو استعراض واسع لما**

---

[١] برازياك وباردش.

جرى من حوادث في تاريخ المسيحية تبدأ في القرن الخامس عشر وترجع إلى روما وأيام المسيحين الأولى.

وفي السنة نفسها بدأ تصوير شريط تاريخي كبير آخر هو "كابيريا" من تأليف أكبر كتاب العصر: جابرييل دانو نتزيو وأخرج باسترونه، وقد زادت تكاليفه على المليون عندما انتهى التصوير بعد سنتين، وهذا رقم قياسي لم يعرفه شريط من قبل، كما أن النجاح الذي استقبله به الجمهور لم يعرفه أي شريط في جميع أنحاء العالم، حتى ولا "ابن حور" الأمريكي من تمثيل رامون نوفارو سنة ١٩٢٥. ومن وجهة النظر الفنية فقد أتى هذا الشريط إلى الفن السينمائي بشيئين جديدين مهمين: الأول هو حمل الكاميرا على عربة خاصة عجلاتها من المطاط والسير بها إلى الأمام أو الخلف أو إلى الجانبين واستعمال ذلك لغايات فنية، والثاني هو استعمال الأنوار الاصطناعية لغايات دراماتيكية لم تكن تعرفها السينما قبلا عندما كانت تستعمل النور للإنارة فقط لا للعب بالأخيلة وللوصول بها إلى تأثيرات جديدة من نوع خاص على المشاهدين.

وفي تلك الحقبة أيضا أخرجت إيطاليا "مارك أنطونيو" و"كليوباترا" و"هاملت" وقبلها "آخر أيام بومبي Pompei" وأخذ السينمائيون يقتبسون للشاشة جميع تحف الماضي الأدبية من هوميروس إلى فرجيل ومن دانته إلى شكسبير وراسين مستوحين في إخراج ذلك كله جميع التقاليد المسرحية الإيطالية الفنية وخاصة طرق الأوبرا، ولعلهم بذلك أرادوا رفع

قيمة المشهد السينمائي فكانت تجربة لا بد لنا من أن نعتبرها ناجحة كل النجاح أمام الاستقبال الحافل الذي قابلها به جمهور ذلك العهد.

أمريكا

عندما كانت هوليود قرية

إلى جانب ما كان يجري في أوروبا كانت أميركا تتأهب للدور العظيم الذي ستلعبه في تاريخ السينما، وليس هنالك من فرق كبير بين الأيام الأولى للسينما الفرنسية مثلا والأيام الأولى للسينما الأمريكية، اللهم إلا فيما بعد، حيث نجد الأخيرة أكثر تقلقلا وحركة ونرى الجو الذي يسودها مليئا بالغيوم السوداء الكالحة، فهنا اتفاقات تعقد وتفسخ في نفس اليوم وهنا ثروات هائلة تجمع في أسابيع وتبدد في أيام. والسبب هو هذا الخليط الغريب من عشاق المخاطرات والبائعين المتجولين ورجال الإطفاء وتجار الفراء ومربي الخيل ... الذين أخذوا يلقون بأنفسهم في ميدان هذه الصناعة الجديدة التي بدت لهم كأسهل الطرق وأقربها لجمع المال.

أما مواضيع أشرطتهم الأولى فلم تكن تبتعد عن مواضيع الأشرطة الفرنسية الأولى، كما ذكرنا، وقد لاقت مثلها نجاحا كبيرا ولكن ... مع كثير التحفظات، فقد أعجبت الأمريكيين هذه الصور الحية التي تتحرك تحت أنظارهم إلا أنهم، كانوا يهابون الظلمة التي تسبح فيها القاعة أثناء العرض مما حمل أحد أصحاب القاعات الأذكياء على ثقب جدار قاعته

ليقنع الحائرين بأنهم لن يلقوا بدراهمهم في البحر إذا هو دخلوا لمشاهدة الاختراع الجديد.

وكانت هناك الخشبة أيضا من النشالين! ولكن بما أن المشاهدين والمشاهدات – كما يقول أحد المؤرخين الفرنسين – أخذوا يجدون في الظلمة فوائد أخرى فقد انتهوا بتعودها! ..

وقد قدمت السينما فيما بعد إلى زبائنها مواضيع أعجبتهم ورأوا فيها صورة حية لآرائهم وعواطفهم مما يحقق نصرها، ففي سنة ١٨٩٨ مثلا تأتي من جزيرة كوبا أخبار بوقوع معركة قوية بين القوى البحرية الإسبانية والأمريكية، وفي نفس الليلة تصور أحدى الشركات شريطا بعنوان "لتسقط إسبانيا"! فيلاقي نجاحا كبيرا، ويتقدم أحد المنتجين بعد ذلك بطلب إذن لتصوير شريط إخباري عن المعارك بين الأسطولين قرب كوبا ولكنه يمنع من الوصول إلى الجبهة، فما يكون منه إلا أن يرجع إلى نيويورك حيث يضع في حوض الاستحمام قوارب من الورق المقوي ذات أشكال مصغرة عن المراكب الأمريكية والإسبانية ويصور بينها معركة حامية الوطيس، ويقال بأن الإسبانيين قد اشتروا نسخة من هذا الشريط فيما بعد وضعوها بكل إجلال بين المحفوظات العسكرية كشاهد حقيقي على مقاومتهم وبطولتهم.

أما الأشرطة الأخرى التي كانت تخرج إلى الأسواق في تلك الأيام فأكثرها لا يستحق أن يذكر، خاصة وأن منتجيها لم يكونوا يهتمون أبدا بنوع الأشرطة التي ينتجونها، وكانوا مقتنعين اقتناعا أكيدا بالفكرة السائدة

عندئذ بأن الجمهور لا يمكن أن يحتمل شريطا يدوم أكثر من دقيقتين أو ثلاث دقائق لأن الملل يستولى عليه هذه المدة، ويتوقف عقله عن فهم ما يجري على الشاشة، ولما كان المنتجون هم المخرجين والمصورين وهم الذين يخترعون القصص التي يصورونها للسينما ، فيمكننا تماما أن نتصور مقدار السخف الذي كانت السينما الأمريكية تتمرغ في أحضانه في تلك الأيام.

وأهم أولئك المنتجين، يهودي هنجاري مهاجر يدعى ادولف زوكور Zukor وصل إلى الولايات المتحدة وفي جيبه بضعة دولارات استغلها في تجارة الفراء ثم اشترك مع يهودي آخر كان يبيع أمتعة عتيقة هو وليم فوكس Fox واستأجرا غرفتين أو ثلاث غرف بسيطة من الخشب لعرض الأشرطة السينمائية وجهزاها ببعض المقاعد الخشبية فربحا أرباحا طائلة، وتبعهما في ذلك آخرون في سنة ١٩٠٥ مثل جولدوين ولاسكيه ولامل والإخوان وارنر، ثم رجل مطافئ في كانساس سيتي الخ ...

وقد سميت هذه القاعات وشبيهاتها باسم (نيكل – أوديون) Nickel – odeon [٢] وعمت جميع أنحاء الولايات المتحدة في خلال مدة وجيزة لقلة تكاليفها وكثرة عائداتها مما جعل المنتجين يعجزون عن توفير الأشرطة الكافية لهذه الأسواق المفاجئة.

والذي زاد الطين بلة في هذه القلقلة الحرب التي بدأها أديسون في أواخر سنة ١٨٩٧ ضد جميع المنتجين السينمائيين في الولايات المتحدة،

---

[٢] نيكل: قطعة الخمسة سنتات، وأوديون، من اليونانية: مسرح.

فقد كان حصل في سنة ١٨٩١ على شهادات تسجيل لآلة السينما التي اخترعها باسم كينتو سكوب ثم على الآلات الأخرى مع التحسينات التي كان يدخلها عليها بين مدة وأخرى، ولما كان هو أيضا مقتنعا اقتناع لوميير الأب بأنه ليس للسينما أي مستقبل تجاري، فلذلك لم يأبه للنجاح الذي نالته السينما في أيامها الأولى. ثم عندما لاح له المستقبل الفسيح الذي ينفتح أمامها بسرعة عجيبة أخذ خياله الخصب يحسب عدد الدولارات التي يمكن أن يربحها إذا هو حصر استغلالها بنفسه استنادا إلى شهادات التسجيل التي يحملها، فبدأ منذ سنة ١٨٩٧ يشن "حرب الشهادات" المشهورة في تاريخ السينما، على كل من يحمل آلة تصوير أو عرض سينمائية ووكل بذلك جمعية مشهورة للمحامين تدعى "داير وداير" وقد كانت نتيجة هذه الحرب وبالا عليه وعلى السينما الأمريكية، إذ بلغ عدد الدعاوي التي رفعتها الجمعية عدة آلاف واستعملت في تنفيذها جميع وجوه الضغط، حتى الهجوم والسلاح، ولم تنته هذه الحرب، إلا في سنة ١٩٠٨ في حفلة كبرى حضرها إديسون ورؤساء الشركات السينمائية التسع الكبرى وانتهت بتأسيس نقابة المنتجين على شكل "تريست"، تحصر إنتاج الأشرطة السينمائية بنفسها وتجبر جميع المنتجين والموزعين وأصحاب الصالات على دفع جزية للترست كعائدات لشهادات إديسون.

وقد أدى هذا طبعا إلى حرب أخرى أوسع (وأبدع) من الأولى دامت حتى سنة ١٩١٤ مما يمكن القول معه بان تاريخ السينما الأمريكية بين سنتي ١٩٠٩ – ١٩١٤ يتلخص في تاريخ الترست.

قلنا إن الترست قد تألف من الشركات التسع الكبرى، ولكن بقيت هنالك الشركات المنتجة الصغيرة وبقى المنتجون الأحرار، وعدد هؤلاء وأولئك يتجاوز الخمسين وهم يرفضون البقاء تحت سيطرة الترست، ثم هناك أصحاب الصالات وبينهم من كان يملك عشرين أو ثلاثين أو حتى خمسين (نيكل – أوديون) كجولدوين وفوكس والإخوان وأرنر وهم لا يقبلون دفع الجزية، وقد اجتمعوا يوما واطلقوا على أنفسهم اسم "المستقلين" وقرروا إعلان حرب لا نهاية لها على الترست، وبدأوا برفض عرض الأشرطة التي يقدمها لهم وكلها قصير، ضعيف، وبشراء آلات مهربة من الخارج لا تدفع الجزية لشهادات أديسون استعملوها في تصوير أشرطة أطول وأحسن من أشرطة الترست، كتلك التي تأتيهم من أوروبا، وقد تعلموا من الفرنسية منها أن يتعاقدوا مع ممثلي المسرح المعروفين وأن يشتروا مؤلفات أكابر الكتاب، ومن الإيطالية أن ينفقوا على الشريط الكبير أكثر من مليون، ومن الدانماركية المواضيع التي ستشتهر بها هوليود فيما بعد. ولم يكتفوا بهذا بل جمعوا حولهم أيضا أحسن المخرجين: (توماس اينس، ماك سينيت، جريفيث) ودفعوا أعلى الرواتب لأكابر فني الترست فجاءوهم جماعات ووحدانا. ولكي يعملوا مطمئنين بعيدا عن نيويورك

ومزعجاتها، فقد نقلوا أمتعتهم وآلاتهم وفنانيهم إلى شواطئ الباسفيك، وهكذا ولدت هوليود، القرية التي أصبحت فيما بعد أشهر مدينة في العالم.

هكذا ينتهي هذا الدور القاسي في حياة السينما الأمريكية، فيستريح المنتجون والمخرجون من المزعجات ويطمئنون إلى عملهم، زادهم رؤوس الأموال الكبيرة التي جمعت في مدة القلقلة، ومن خلفها البيوتات المالية في (وال ستريت)، تعضد جهودهم وتشجع أعمالهم، ومنذ هذا التاريخ تأخذ السينما الأمريكية بالنمو كصناعة هائلة، وما أن تنتهي الحرب حتى يمتد تأثيرها إلى خارج الحدود الأمريكية وتغزو الأسواق السينمائية في العالم أجمع.

الرواد

أكبر الفضل في نمو صناعة السينما في أمريكا يعود إلى دافيد جريفيث Griffith فبعد أن كان الشريط الأمريكي موجها إلى قاعات النيكل – أوديون، حوله جريفيث وجهة أخرى هي وجهة الفن السينمائي الحق، لا أي فن آخر، لقد أوجد هذا الرجل كل ما يسمى اليوم لغة السينما، وهو كل ما يبعد السينما عن الفنون الأخرى، وخاصة المسرح، ليخلق منها كيانا خاصا ولغة خاصة.

ما هو الفرق بينه وبين ملييس، الرائد الأول؟ لقد جعل ملييس من السينما آلة لإبداع الحيل والخداع واللف والدوران والأعمال الشيطانية، بعد أن كانت بين أيد جاهلة عقيمة؛ وجريفيث نقلها إلى طور المشهد

الواقعي وجعل منها لغة الواقع والحياة، مليبس كان يثبت الكاميرا في مكان ما، ثم يشير إلى ممثليه بابتداء التمثيل في محيط محدود لا يمكن أن يتجاوزوه وكأنهم على خشبة مسرح، وليس على الآلة بعد إلا أن تسجل ما يجري أمامها، وجريفيث جعل للآلة روحا ونفخ فيها الحركة، فهي تأخذ منظر الممثل من خلف ومن جانب ومن فوق ومن تحت وقد تتحرك فتماشي الممثل وتسرق حركاته وتعابير وجهه المختلفة، وبكلمة واحدة يمكن أن نقول بأن جريفيث كان يملك "ملكة السينما" فهمها كما يجب أن تفهم، أي كفن مستقل له لغته وتعابيره الخاصة التي تميزه عن باقي الفنون.

وأهم أشرطته ثلاثة كان لها أعمق الأثر في فن السينما، لا في أميركا فحسب بل في العالم أجمع، الأول هو "مولد أمة" والثاني: "التعصب" والثالث "الزنبقة المحطمة".

والمهم في أعمال جريفيث بالنسبة إلينا، ليس هو نوع القصص التي أخرجها بل هو نوع هذا الإخراج، والأفكار الجديدة الخصبة التي ادخلها على فن السينما منذ شريطه الأول الذي أخرجه عام ١٩٠٨، كفكرة الرجوع بالقصة إلى الماضي (بدء الشريط حيث يجب أن تنتهي القصة أو قسم منها، ثم العودة بالقصة إلى أدوارها الأولى) والوجه الكبير (منظر رأس الممثل يغطي الشاشة بأكملها، أو منظر العينين فقط، أو مسدس، أو عقب سيجارة) والمنظر الأمريكي (منظر الممثل حتى الركبتين على الشاشة وكان فيما مضى يظهر بطوله كاملا، والمنظر الأمريكي كما يرى القارئ،

يقرب الممثل ويكبره على الشاشة مما يوضح قسمات الوجه وتعبيراته، والوجه الكبير فيه تقريب أكبر وفيه توجيه لأنظار المشاهدين – بل وفرض على أذهانهم أيضا – إلى أخذ التفاصيل الصغيرة التي لها أهميتها في سياق القصة – وهذا طبعا مستحيل في المسرح مثلا) ونوع جديد من المونتاج الدراماتيكي واستعمال النور الاصطناعي والأخيلة لغايات دراماتيكية، والاقتراب من الممثلين وتكبيرهم مع تطور القصة وتعقدها.

لقد أضحت حوادث القصة السينمائية بين يدي جريفيث، أرقاما في مسألة رياضية، لا نصل بها إلى نتيجة مرضية وحل صائب، إلا إذا نحن عالجناها بفكر رياضي صحيح وبطرق منطقية خاصة، إن هذه الأشياء وغيرها، تظهر لنا اليوم عادية جدا وبسيطة جدا وهي أول ما يعرفه كل سينمائي مبتدئ وأي شخص يحمل شيئا من الثقافة السينمائية، أما في ذلك الحين فقد كانت كلها أفكارا جديدة (ثورية)، أحتاج اكتشافها وتطبيقها إلى رأس مبدع فنان كرأس جريفيث.

وقد أمتاز جريفيث أيضا بمعرفة عميقة بقيادة الممثلين، فهو الذي جعل من ماري بيكفورد وجها عالميا ومن ليليان جيش أعظم ممثلة في تاريخ السينما. هذا، وقد نظم متحف الفن الحديث بنيويورك في سنة ١٩٤٠ معرضا لأعمال جريفيث وسماه "أبا السينما الأمريكية" وهذا لا شك أكبر تقدير يمكن أن يناله فنان.

ومن بين الأسماء الكبيرة الأخرى التي يجب أن تحفظ في هذه الحقبة من تاريخ السينما الأمريكية إلى جانب اسم جريفيث أسماء: س. ب. دوميل وتوماس اينس وماك سينت وشارلي شابلن، فسيسيل بلاونت دوميل de Mille، الذي أدخل فكرة "السيكس آبيل" على الشاشة منذ خمس وثلاثين سنة، يعد من أول المخرجين الذين نالوا نصرا عظيما، فقد تقاسم الشهرة والنجاح مع جريفيث منذ الأيام الأولى التي بدأت فيها اسهم الأخير بالارتفاع في عالم السينما، ففي نفس السنة **١٩١٥** التي ظهر فيها "مولد أمة" أشهر أشرطة جريفيث، أخرج دوميل: "الجريمة الكبرى" الذي عد من أشهر الأشرطة الدراماتيكية المتحدة بانه تحفة من التحف السينمائية التي يجب أن تحفظ.

ثم بواصل دوميل بعد "الجريمة الكبرى" طريقة – وما يزال يسير – في إخراج الأشرطة السينمائية التجارية الكبرى ذات الميزانيات الضخمة التي جاءت منها نماذج إلى أمريكا قبل أن يبدأ دوميل مهنة الإخراج، من إيطاليا كشريط "آخر أيام بومبي" و"نيرون وآجريبين" و"إلى أين أنت ذاهب؟" وخاصة "كامبيريا". والموهبة الوحيدة التي يتحلى بها هذا الرجل هي موهبته في التوفيق بين مستلزمات الفن وضرورات التجارة مما يؤمن لأشرطته النجاح المالي المطلوب.

والثاني توماس إينس Ince – مع وليم هارت مخرج "رير جيم" والكولونيل سليج صاحب أول شريط عن "توم ميكس" – هو الذي حببنا

بأشرطة الوسترن Western مع فرسانها من الكاوبوي Cow – boys الأشداء الذين يصورون حياة بعض المناطق الريفية في غرب الولايات المتحدة، بقبعاتهم العريضة وسراويلهم المكسيكية ومسدساتهم التي لا ينضب لها معين، وخيولهم التي تجر خلفها رجال العصابة الخونة وقد لفهم حبل البطل!

أما الثالث ماك سينت Mac Sennett، مؤسس المدرسة الهزلية الأمريكية، فهو الذي أكتشف أكثر المفاجآت والمواقف المضحكة gags المستعملة اليوم في السينما والتي تعتمد على الكوميك النظري، فهو الذي أدخل فكرة "الرفس!" وفكرة أقراص الكريما التي ما يزال لوريل وهاردي يتراشقانها حتى اليوم وفكرة المطاردة بالسيارة أو بالطيارة أو بالقطار .. هذه الأشياء التي طالما ضحكنا لها في أشرطة هارولد لويد وبوستر كيتون، والتي تعد من أهم عوامل الإضحاك في السينما.

وماك سينيت نفسه الذي بدأ تنظيم هذه الجماعات من الإخصائيين، الذين يجمعون في أمريكا النكات والمواقف الهزلية والمفاجآت الطريفة ويصنفونها ويرقمونها في أدراج خاصة بالمئات وبالألوف، ليرجع إليها كاتب السيناريو لإضحاك المشاهدين في الموقف الذي يراه مناسبا، وعدا هذا كله فقد اكتشف ماك سينيت ووجه عددا كبيرا من الممثلين الهزليين الذين بقيت ذكراهم عالقة مدة طويلة في أذهان الناس في جميع أنحاء الكرة الأرضية، منهم ماك سوين، وفريد ميس، ومابل نورمن، وبن توربل، وجلوريا

سوينسن، وخاصة السمين فاتي الذي نال شهرة واسعة. إلا أن أعظم هذه الاكتشافات واهمها هو اكتشاف شارلي تشابلن.

شارلي تشابلن

هو أكبر اسم في تاريخ السينما، يتمنى معظم أصحاب الشهرة العالمية أن يتوصلوا إلى بعض شهرته، وفي بلاد اللغة الإنجليزية يدعى (شارلي) والفرنسية (شارلو) والإسبانية (كارليتو).

ولد في سنة ١٨٨٩ في ضاحية من ضواحي لندن من أب مغن وأم راقصة من أصل يهودي، ثم مات أبوه عنه وعن أخيه سيدني واعتزلت أمه الرقص للخياطة في البيت ..

بدأ شارلي الصعود على خشبة المسارح منذ سن العاشرة كراقص، ثم تحول إلى التمثيل في دور "خادم شرلوك هولمز" وقد تعلم شارلي صنعته اكثر ما يكون من مصدرين: أمه التي كانت تقف الساعات الطوال أمام نوافذ البيت تقلد بالإيماء وبالإشارات فقط، كل ما يأتي به المارة من حركات، "وفرقة كارنو" Karno التي بقى معها خمس سنوات، منذ السابعة عشرة من عمره، والتي رافقها إلى أمريكا أكثر من مرة.

في أواخر سنة ١٩١٢ أكتشفه أحد مديري شركة "كيتسون كوميديز" Keystone Comedies السينمائية في أحد مسارح برودواي، فتعاقد معه على (١٢٥) دولارا في الأسبوع، وأتى به إلى المخرج ماك سينيت الذي شجعه على ترك المسرح للعمل في السينما، وقد ظهر شارلي

في عدد من الأشرطة بتوجيه ماك سينيت ومساعديه، ثم ما لبث أن طالب إدارة الشركة بإخراج أشرطته بنفسه، فوافقت على ذلك، ولما كان عرض أطول هذه الأشرطة حينئذ لا يتجاوز نصف الساعة إلا نادرا فقد ظهر شارلي في سنتي ١٩١٣ و١٤ في أربيعين شريطا أكثرها ضعيف، ولكنها على ضعفها كانت تسر المشاخدين.

وفي سنة ١٩١٥ ترك شارلي شركة الكيستون ليتعاقد مع (الاساني) Essanay على (١٢٥٠) دولارا في الأسبوع ثم مع (الموتشوال) Mutual سنة ١٩١٨، بعد أن أصبحت له شخصية خاصة، أخذ الناس يعرفونها ويحبونها، ولكن ما هي هذه الشخصية التي أحبها الناس لا في أمريكا فحسب بل في جميع أنحاء العالم؟ إنها نموذج إنساني فريد للشريد البسيط الخجول، يعذبه القدر ويعذبه المجتمع وهو حائر متعجب راض بما كتب له تارة وناقم على القدر والناس تارة أخرى، ملجأه الوحيد بعد كل مغامرة بين بني الإنسان – وجميع مغامراتنا فاشلة – الوحدة المطلقة يحمل إليها قلبه ونفسه، بعيدا عن الناس ولكن دون أن يتزلزل إيمانه بغلبة الخير على الشر.

ومن خصائص فن تشابلن أنه لا يعطي التصوير انتباها كبيرا، ولكنه يعتني اعتناء كثيرا بالإخراج، فيعيد تمثيل المشهد الواحد مائة مرة قبل تصويره، ويصرف آلاف الأمتار من الشريط الخام لكي يحتفظ في النهاية

بعشرين أو ثلاثين، همه الأعظم هو أن يفهمه ملايين الناس من كل الثقافات والجناس والعقليات.

ثم لا تكاد الحرب تنتهي، حتى تعم شهرة شارلي أمريكا وأوروبا، ولكن الناس لم يكونوا يقدرون بعد، بأن هذا الرجل القصير ذا القبعة والعصا والشارب الأسود والسروال العريض والحذاء الضخم[٣]، سوف يكون لمدة طويلة، صاحب أكمل عبقرية في عالم السينما.

هكذا واصل شارلي حياته السينمائية متنقلا من شركة إلى أخرى بانتظار اليوم الذي يتمكن فيه من تمويل أشرطته بنفسه وامتلاك حريته المطلقة في إخراج ما يريد بعيدا عن أهواء مديري الإنتاج. فبعد الكيستون والاساني والموتشوال تعاقد مع (الفرست ناشيومونال First National) وأخرج لها عددا من إبداع الأشرطة القصيرة التي ظهر فيها: "كيوم الدفع" مع أخيه سيدني و"حياة الكلاب" و"شارلي جنديا" و"القصيدة الجميلة" و"من الناحية المشمسة" والريط الإنساني "الطفل" وأخيرا في أوائل سنة ١٩٢٣: "الحاج".

---

[٣] بدأ شارلي أول ما بدأ يحمل لحية طويلة ذات رأسين كان قد رآها على بعض (مهرجي) السيرك ثم حذفها واكتفى بشارب بقي غزيرا حتى نهاية الحرب ثم بقي على الشكل الذي يعرفه كل الناس وقلده به الملايين، وقد استعار شابلن السروال العريض من الممثل السمين فاتي ثم احتفظ به، أما القبعة والعصا والحذاء، الضخم فكان قد رآها على بعض شحاذي ضاحيته قرب لندن.

في هذه الأثناء (١٩٢٢) سافر تشابلن إلى إنجلترا حيث استقبله أكبر رجالها: برنارد شو، هـ. ج. ولز، ونستن تشرشل. ثم زار فرنسا وألمانيا فاستقبل في كل مكان استقبال الملوك، وعاد أخيرا إلى أمريكا حاملا أكاليل النصر والتقدير.

بعد "الحاج" عمل شارلي لحسابه الخاص مع شركة "الفنانين المتحدين" التي كان قد أسسها في سنة ١٩٢٠ مع جريفيث ودوجلاس فربانكس وماري بيكفورد، فقدم في أواخر ١٩٢٣ "امرأة من باريس" أو "الرأي العام" مع ادنا بيورفيانس التي كانت زوجته في ذلك الحين وظهرت معه في أشرطته منذ آخر سنوات الحرب.

وفي سنة ١٩٢٥ قدم شارلي في صالة "المسرح المصري" بهوليود، تحفته الكبيرة: "الطريق إلى الذهب" هذه التحفة التي ظهرت مرة ثانية في سنة ١٩٤٢ تصاحبها موسيقى من تأليفه هو، كما رأيناه يفعل ذلك في أشرطته "الناطقة" المقبلة مع تعليق يقرأه هو بنفسه بصوته العميق المؤثر، يصور شارلي تشابلن في هذا الشريط جميع الآلام والأحزان الإنسانية التي لا تدوم وجميع الآمال والأفراح التي قد لا تتحقق، فمنذ الصورة الأولى التي بدأ بها الشريط، وهي صورة الوحيد، المنفرد، التائه، في محيط لا نهاية له من ثلج ألاسكا، حتى الصورة الأخيرة يعرض تشابلن أمام أعين المشاهدين صورا متتابعة غنية من حياة "شارلي" الباحث عن الذهب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى رمزي، وشارلي يمثل هنا نموذجا صارخا

للإنسان في جميع آلامه وآماله، وهل الإنسان في الواقع إلا باحث عن الذهب؟ شقاؤه في ذلك يفوق ألف مرة هناء الحياة، والهناء نفسه هل هو إلا أمل تحقق الساعة أو كاد يتحقق ثم لم نشعر به إلا وقد انتهى، لتتجدد بعده ساعات الشقاء؟ شارلي هنا محاط بالجوع والخوف والبرد الذي لا يطاق، بانتظام اليوم الذي يجد فيه الذهب ... الثروة ... الكنز، أنه يلقي حذاءه على النار ويضعه في صحن على مائدة الطعام، ثم يبدأ بانتزاع المسامير بالشوكة والسكين لكي يهنأ أخيرا بأكل الجلد، وعندما يصل إلى المدينة، المدينة الوحيدة في محيط من الثلج، يعيش أياما طويلة في أمل لا يتحقق، ففي المرقص، يرى الراقصة الأولى تبحث من بعيد عن شخص بين الجمهور، وتتوقف عيناها عليه – أو يخيل له ذلك – عليه هو شارلي، ثم تتجه نحوه .. وتقترب منه .. وتقف إلى جانبه، فيطير قلبه فرحا ويغيب في جو من الخشية والسعادة والأمل ليكتشف أخيرا، والخيبة تعلو جبينه، أن النظرة كانت موجهة إلى غيره – وتكمل الراقصة طريقها وتبتعد.

تلك هي بعض الوجوه في شخصية شارلي الإنسانية التي أبدعها شارلي تشابلن، ونكتفي بما أوردناه هنا عن هذا الرجل، ولو أننا حاولنا إيراد كل ما يستحقه فنه، لما وسعتنا صفحات هذا الكتاب.

الفصل الرابع

العصر الذهبي للسينما الصامتة

إلى جانب ما كان يجري في فرنسا وإيطاليا وأمريكا كانت هناك تيارات خفية أخرى تولد في البلاد الأوروبية التي انتقلت إليها السينما بسرعة منذ ولادتها، وإذا كنا قد أكدنا كثيرا في قصة اختراع السينما على ما جرى في فرنسا وأمريكا، فذلك لأن الخطوات المهمة والفضل الأكبر في ذلك يعود إليها. وإذا نحن أردنا وجه العلم في هذا البحث، فيجب علينا أن نذكر باحترام فضل البحوث النمساوية والألمانية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر على التصوير الفوتوغرافي ثم على السينما، ومن الطريف أن بعض المخترعين في هاتين الناحيتين قد توصلوا في نفس الوقت في النمسا وفي فرنسا مثلا، ودون أن يعرف الواحد منهم ما يفعل الآخر، إلى نفس الاختراعات وإلى نفس النتائج، وهناك أمثلة مشابهة كثيرة في تاريخ العلوم عن وقوع مثل هذه الاتفاقات البحتة.

وقد جرى أول عرض سينمائي في برلين سنة ١٨٩٥ أي نفس السنة التي تم فيها اختراع السينما، وفي لندن في سنة ١٨٩٦.

وبعد مدة وجيزة امتدت السينما إلى إيطاليا والدانمارك والسويد. ونقتصر على تعداد هذه البلاد للدور العظيم الذي لعبته صناعات السينما فيها، في اكتشاف وإيجاد المواد الولية والحروف الأبجدية للغة السينما، دون غيرها، فهناك مثال اليابان ومثال بلجيكا وغيرها من البلاد التي دخلتها

السينما منذ سنة ١٨٩٦ ولكن لم يكن لها أي فضل وأي نصيب في هذا الباب.

ويمكننا بعد أن أتينا على قصة السينما في فرنسا منذ اختراعها حتى سنة ١٩٠٨ حيث كانت هي المنتجة الأولى، وفي إيطاليا حتى الحرب العظمى، وفي أمريكا إثناءها حيث انتقلت إليها هذه الأولية، وتلى الدور الرئيسي الذي لعبته، أن نعرض لذكر أهم ما جرى في البلاد الأخرى بعد هذه الحرب في العصر الذهبي للسينما الصامتة.

السويد بلد الأساطير

ونبدأ بالسويد وهي من أهم البلاد التي أنتحت أشرطة كان لها أعمق الأثر في فن السينما، ومرجع ذلك إلى التقاليد الأدبية والمسرحية العظيمة التي تتمتع بها هذه الأمة، وقد استفاد أهم رجلين فيها: سيوستروم وستيللر من هذه التقاليد، إذ رجعا إلى المنابع الأصلية ونقلا إلى السينما القصص الشعبية والخرافات والأساطير القديمة مما أعطى الأشرطة السويدية طرافة بديعة وأمن نجاحها لدى الأمم الأخرى، تماما كما جرى عندما نقل السينمائيون الأمريكيون قصص وحوادث الفرسان في غرب الولايات المتحدة (الكاوبوي) إلى السينما، وكما يجري دوما كلما رجع الفنان الحق إلى المنابع الكامنة في العرق وفي الدم.

فالجبال والأنهار والحيوانات وظلام الليل تحتل مكانة عظيمة في السينما السويدية، لأنها من أهم المواد الطبيعية الداخلة في صميم حياة

السويد، وقد تتجاوز أهميتها في بعض الأشرطة أهمية بطل الرواية — أو أبطالها — بما تضيفه بصدقها وطبيعتها من شاعرية عرف الفنان السويدي كيف ينقلها بواسطة السينما إلى المشاهد فيسحره ويجذبه.

وقد دام مجد السينما السويدية من سنة ١٩١٦ إلى سنة ١٩٢٣ أخرج أثناءها سيوستروم أهم أشرطته (كنز آرن، القصر العتيق، أسطورة جوستا، برلسينج مع جريتا جاربو) في حين كان أهم ما أخرجه ستيللر (دير ساندومير، الساعة المحطمة، العجلة الشبح، المنبوذون) ثم ما عتمت هوليود أن اجتذبتهما وابتعلتهما مع أشهر ممثلي السويد (كجريتا غاربو، وكانت شابة عندئذ)، كما ابتلعت من قبلهما وما تزال تبتلع أحسن فناني البلاد الأخرى، وهي تبلغ بذلك غايتين: أولهما أنها تحرم هذه البلاد من أحسن رجالها فتقضي على إنتاجها، وثانيهما أنها تستخدم هؤلاء الفنانين فتزيد إنتاجها كمية وتحسنه مادة، ويتبع ذلك بصورة ميكانيكية انفتاح أسواق جديدة لأشرطتها في جميع أنحاء الشرق والغرب.

ومثل السويد بعد سنة ١٩٢٣ هو أعظم مثل على قوة خطة هوليود في هذا الباب، فقد ذهب ريح السينما السويدية بعد ذهاب سيوستروم رستيللر وأمحت أشطرتها عن الشاشات الأجنبية امحاء شبه تام، حتى آخر الحرب الأخيرة حيث عاد إليها بعض حيويتها ونشاطها.

وعلى نفس خطة هوليود جرت ألمانيا مع جاراتها قبل أن تقضي هوليود عليها هي الأخرى، فقد بدأت بتنظيم إنتاجها السينمائي أثناء الحرب الكبرى تحت إمرة القيصر الذي كان يعرف أهمية السينما في باب الدعاية لألمانيا خارج حدودها. وتوكلت بهذا التنظيم هيئة عليا تضم كروب والصناعات الثقيلة وإحدى شركات الكهرباء الشهيرة والدوتشز بانك، ودعت نفسها باسم أو . ف. أ. U. F. A.

وقد استطاعت الاوفا في خلال مدة وجيزة أن تطرد السينما الدانماركية من الأراضي الألمانية، وكانت هذه قد توصلت إلى درجة كبيرة من الشهرة بفضل المخرجين كريستسن وكارل دراير، وتعتمد أكثر ما يكون في تصريف منتوجها على الأسواق الألمانية، وقد تبع هذا الطرد بين عشية وضحاها موت السينما الدانماركية.

ثم تعاقدت الاوفا مع أشهر الفنيين والفنانين في أوروبا الوسطى، كالبولونية بولا نجري والتشيكي روبر واين والروماني لوبوبيك والنمساوي فريتز لانج والدانماركية آستانيلسن، وقد بقيت هذه الأسماء منذ ذلك الحين مكتوبة بحروف من ذهب، لا في تاريخ السينما الألمانية فحسب بل في تاريخ السينما عامة.

هكذا بدأت السينما الألمانية أثناء الحرب بإنتاج أشرطة تكفي أسواقها وأسواق البلاد المجاورة لها، مما يعد نصرا كبيرا، إلا أن أهم إنتاج

للسينما الألمانية، هو ذلك الذي خرج للعالم بعد الحرب الأولى، تحت اسم الأشرطة التعبيرية، فقد أراد كتاب السينما ومخرجوها أن يقلدوا عندئذ في أشرطتهم بعض مدارس الرسم التي سادت أوروبا زمنا ما كالمدرسة التكعيبية خاصة، التي كانت تغير شكل الأشياء وطبيعتها وتتلاعب بالأنوار والأخيلة لتضفي على المشهد بعض الغموض وعدم الاطمئنان مما يعبر تمام التعبير عن حال الشعب الألماني في فترة ما بعد الحرب، واشهر التعبيريين هم فريتز لانج صاحب "الأنوار الثلاثة" و"أسطورة النيبلونجن" ١٩٢٣، ومورنو صاحب "نوسفيراتو" و"شارب الدماء" إلا أن النموذج الصحيح الذي يمثل هذه المدرسة هو الشريط الذي أخرجه روبر واين تحت اسم "عيادة الدكتور كاليجاري" حيث تلعب المناظر (ديكور) الغريبة الشكل والأنوار القاسية أكبر دور في خلق المحيط والجو خلقا يفوق دور الممثلين أنفسهم.

وعدا هؤلاء الرجال، فقد كانت السينما الألمانية غنية بآخرين من أمثال لوبيتش ودوبون وإميل جانينجز الممثل الكبير وكارل ماير وبابست، ولكنهم جميعا أخذوا طريق هوليود الواحد تلو الآخر، بعد سنة ١٩٢٤ بسبب الأزمة الاقتصادية التي اجتاحت ألمانيا في تلك الأيام، ولم تكتف أمريكا بالاستيلاء على خيرة مخرجي ألمانيا وممثليها وممثلاتها، بل أرسلت إلى البيوتات المالية في وول ستريت في سني المحنة عرضا "لمساعدة الاقتصاد الألماني على النهوض" قبلته البيوتات المالية الألمانية، وتبع ذلك وضع

شخص كبير تثق به هوليود، على رأس الأوفا أصبحت معه السينما الألمانية حتى صعود هتلر إلى الحكم سنة ١٩٣٣ تابعة لهوليود.

فرنسا أو عودة الروح

في هذه الأثناء كانت السينما الفرنسية تحاول النهوض والتجدد بعد توقف شبه تام عن الإنتاج أثناء الحرب العظمى خسرت معه نهائيا منزلة الصدارة التي كانت قد احتفظت بها قبلها.

وقد فهم السينمائيون الفرنسيون مبلغ خسارتهم عندما جاءتهم بعد الحرب مباشرة الأشرطة الجديدة لجريفيث وسيسيل ب. دوميل وماك سينيت واينس وشابلن، ورأوا بأم العين مبلغ تقدم الامريكيين الفني من ناحية وامتدادهم واستيلائهم على الأسواق العالمية من ناحية أخرى، وعرفوا بأنه لن ينقذ صناعة السينما في فرنسا إلا الابتكار والتجديد، فقام نفر من النقاد والمخرجين الذين خلدت السينما أسماءهم كلوي دللوك وحوله آبل جانس ومارسيل ليربييه وجرمين دولاك وجان أبستاين ورينيه كلير ينادون: "لتكن السينما الفرنسية سينمائية بحتة، لتكن السينما الفرنسية أفرنسية بحتة". وقد عنى دللوك صاحب هذه الكلمة بأن على السينما الفرنسية أن ترجع إلى لغة السينما الصافية بالمعنى الذي أتينا عليه فيما سبق وأن ترجع إلى الطبيعة الفرنسية والبيئة والأخلاق والعادات الفرنسية.

وقد كان لهذه النظرية ومثيلاتها في فرنسا، بلد النظريات الخصيب، يد كبرى في خلق حركة "سينما الطليعة" Cinema d'avant garde التي مهدت الطريق للأشرطة الناجحة البديعة التي أخرجتها السينما الفرنسية قبيل الحرب الأخيرة. وقد قلدت "سينما الطليعة" الأشرطة الأمريكية والسويدية والتعبيرين الألمان، فلم تترك للموضوع أهمية تذكر بل حادت عنه إلى بحوث في الأسلوب واللغة وطرق التعبير، مما جعل من أشرطة تلك الأيام أمثلة كلاسيكية في استعمال التطابع والمونتاج السريع والتصوير الغائم Flou الخ ...، ومما جعلها أيضا أبعد ما تكون عن النجاح التجاري لدى الجمهور الفرنسي بله جماهير البلاد الأخرى.

وإذا كانت سينما الطليعة هذه، هي أهم ميزات ما بعد الحرب في فرنسا فقد كانت هنالك أشرطة أخرى تخرج بين الحين والآخر فتحرز نجاحا عالميا كبيرا.

أكثر هذه الأشرطة، كانت فرنسية – روسية بمعنى أن مخرجيها أو ممثليها كانوا من الروس البيض الذين هاجروا إلى خارج بلادهم غداة سنة ١٩١٧، فبين الذين اختاروا باريس ملجأ لهم، كان هنالك الممثل العالمي موسجو كين والمخرج فولكوف والمخرج تورجانسكي الذي قاد موسجوكين والمخرج فولكوف والمخرج تورجانسكي الذي قاد موسجوكين في الشريط الكبير "ميشيل ستروجوف" الذي ما يزال عالقا في ذاكرة الكثيرين منا، إلا

أن هذه المدرسة لم تدم طويلا، فقد ذبلت زهورها بعد مدة لطول الانقطاع عن منابع الوحي الأصلية وما عتمت أن انحلت وأفل نجمها.

دروس من الشرق

وحديثنا عن الفنانين الروس خارج بلادهم يسوقنا طبعا إلى الحديث عنهم داخل بلادهم، فقد جهل العالم أمر السينما الروسية، لأنها بقيت في دور الاختمار والتحضير مدة طويلة، ولم يعرفها إلا بعد سنة ١٩٢٥ عندما جاءته الأشرطة الكبيرة لوزيجا فرتوف وآيز نشتاين وبودفكين ...

ولدت السينما في روسيا سنة ١٩٠٨ ولكنها لم تنشط للعمل الواسع إلا أثناء الحرب العالمية الأولى وبفضلها، بسبب انقطاع البلاد عن الأمم الأخرى واستحالة الاستيراد، ولما كان الجمهور يلح بالمطالبة بعرض أشرطة جديدة، فقد نشط العمل في الأستديوهات نشاطا واسعا يمكن أن يشبه بعض الشيء بما جرى في مصر أثناء الحرب الأخيرة، وقد التفت المخرجون بصورة خاصة في تلك الفترة إلى التحف الأدبية والقطع المسرحية الروسية والأجنبية ينقلونها وإلى كبار الكتاب يحضونهم على مد السينما بكتاباتهم، حتى رأت شاشات ذلك العهد عددا كبيرا من تحف موباسان وروستان وستندال وبوشكين وجوجول وتولستوي ودوستويفسكي.

وعندما أعلنت الثورة في سنة ١٩١٧، كانت السينما قد كشفت الستار عن عدة عبقريات: كفولكوف وبروتوزانوف وستارفيتش والممثل

المخرج موسجوكين وبووير الذي قتل أثناء الثورة ومساعده كولشوف الذي أصبح فيما بعد من أكبر أصحاب النظريات في مادة السينما.

ثم ما تكاد الثورة تنتهي إلا ونرى السينما السوفيتية قد خسرت جميع موادها الأولية من آلات وعتاد ولوازم، وخسرت أهم رجالها، إذ قتل منهم من قتل وهاجر جميع الباقين تقريبا إلى خارج البلاد خوفا من المستقبل بعد هذا العهد الطويل من الجوع والخراب والخوف، وقد دامت هذه الحال حتى سنة ١٩٢١، إلا أن هذا الشعب الذي يجري حب المسرح في دمه كان يتأهب للدور البديع الذي سيلعبه قريبا، ففي مسارح الجيش الأحمر وبين مصوري الأشرطة الإخبارية، كان هنالك نفر من الرجال يتعلمون مهنة السينما، ثم عندما يعلن لينين سنة ١٩٢٢ بأن "السينما بالنسبة إلينا هي، من بين جميع الفنون، أهمها" نرى الحكومة السوفيتية تقدم الأستديوهات والآلات والشريط الخام وتنظم جماعات للبحث والتجارب وأخرى للعمل والإنتاج.

وقد خرج من بين هذه الجماعات رجال كثيرون أعطوا السينما أهم وأشهر التحف التي ما تزال تعرض في "نوادي السينما" في جميع أنحاء أوروبا وأمريكا، على أنها أكبر التحف الكلاسيكية التي ورثناها عن السينما الصامتة.

فمنها لمع دزيجا فرتوف صاحب نظرية السينما – حقيقة (كينو برافدا) أو السينما – عين (كينو جلاز) التي يرمي بها إلى خلق سينما

بدون ممثلين متهنين وبدون مناظر، تصور الإنسان في حياته اليومية، والحوادث في مجراها الطبيعي، ثم تصل إلى أشرطة حقيقة واقعية يكيفها الفنان كما يريد بوساطة المونتاج.

وأما عن أصل هذه النظرية فالمعتقد بأن دزيجا فرتوف وجماعته، قد توصلوا إليها مصادفة، فقد وجدوا أمامهم غداة انتهاء الثورة، كميات ضخمة من الأشرطة الإخبارية القصيرة، كانوا قد صوروها خفية إثناءها، ومن هنا فكروا في إمكان اختيار عدة أمتار من هنا وعدة أمتار من هناك وجمعها وتركيبها وإخراج أشرطة طويلة منها، وهكذا كان، وعندما رأوا بعد ذلك، النجاح الكبير الذي لاقته أشرطتهم هذه، فكروا بإمكان السير على نفس الطريقة في المستقبل، فينزلون إلى الشارع ويصورون مشاهد عادية من هنا وهناك عن حياة سائقي السيارات مثلا أو العمال أو المحامين إلخ ... ثم يختارون ويحذفون لدى الوصول إلى مرحلة الإنتاج ...

ومن بين هذه الجماعات لمع آيزنشتاين الذي قد بدأ حياته السينمائية بشريط "الإضراب" عام ١٩٢٤. ففي سنة ١٩٢٥ اخرج تحفة أوصلته بين عشية وضحاها إلى القمة: "المدرعة بوتمكين" ولكن هذا الشريط، لم يعرض خارج حدود الاتحاد السوفيتي، بسبب المراقبة الداخلية

في كل بلد أجنبي، إلا في قاعات نوادي السينما[1] ثم أخرج: "الأيام العشرة التي زلزلت العالم" أو "أكتوبر" ١٩٢٧، و"الخط العام" ١٩٢٨.

ويعد أيزنشتاين من اكبر المفكرين وأصحاب النظريات في تاريخ السينما، وهذا المقطع من محاضرة له في السوربون أثناء إحدى زياراته لباريس، يعطينا فكرة عن آرائه وطرقه في فهم الإخراج السينمائي: "السينما يجب أن (تتكلم) بصدمات شعورية متتالية، تتحول لدى المشاهد إلى مشاعر وأفكار وهيجانات متتابعة، وبدلا من أن نأخذ المشاهد من طريق الدماغ فنصطدم بمقاومته العقلية، يجب أن تأخذه من (أحشائه) بالصدمات الشعورية، بصورة يعتقد معها بأن الأفكار والهيجانات التي تولدت لديه، خارجة من أعماقه ولم يتلقها من الخارج".

---

[1] بدأت حركة نوادي السينما أول ما بدأت في فرنسا سنة ١٩٢٠، وتقوم عليها اليوم جمعيات أو أشخاص ينظمون لمشتركيهم حفلات تعرض فيها أهم أشرطة الماضي منذ عهد لومبير، والأشرطة التي سقطت تجاريا لأنها تحمل طابعا فنيا عميقا لم يفهمه الجمهور، وتتخلل هذه الحفلات تفسيرات ومناقشات حول اهم النقاط الفنية في الشريط. والغرض الأول هو خدمة السينما كفن وذلك بنشر الثقافة السينمائية الحقة بين هواة السينما، وبين الشباب منهم خاصة بل حتى الأطفال/ ليتألف منهم جمهور واع يميز الغث من السمين ويعرف كيف يقدر السينمائيين الذين يستحقون هذا اللقب دون المنطلقين عليه، وقد عمت هذه الحركة جميع أنحاء العالم المتدين التي تسهر على تثقيف جماهيرها، والغريب أننا قرأنا في أواخر سنة ١٩٤٧ إثر انتهاء مهرجان السينما في (كان) أن مصر قد اشتركت في (الاتحاد العالمي لنوادي السينما) وأنابت عنها مجلس الإدارة رجلا يدعى بالسيد ف. إيليا. ولكننا لم نسمع فيما بعد بقيام أية حركة إيجابية من هذا النوع في مصر.

وفي سنة ١٩٢٥ أيضا ظهرت عبقرية جديدة: بودوفكين الذي أخرج في هذه الفترة من تاريخ السينما السوفيتية ثلاث تحف مهمة: "الأم" مقتبسة عن جوركي و"نهاية سلطان بطرسبرج" و"عاصفة على آسيا" ١٩٢٨. ويختلف بودوفكين عن ايزنشتاين في أنه كان لا يتأخر عن استخدام الممثلين في أشرطته ويعطيهم الأدوار المهمة البارزة، بينما كان انزنشتاين لا يؤمن إلا بالجمهور والحشود الكبيرة من الممثلين، وإذا كان المبدأ الذي ارتسمه الأول في أشرطته هو العمل على حث الناس على الإسراع بالوعي وبالشعور بوجوب الثورة فالمبدأ الذي ارتسمه الثاني هو تمجيد الجمهور وتمجيد الثورة.

* * *

هذا، ولا تكون دراستنا هذه كاملة إذا لم نشر إلى التأثير الكبير الذي كان للمسرح الروسي في السينما الروسية، وذلك كما جرى في جميع البلاد التي تملك تقاليد مسرحية قديمة.

فمن بين رجال المسرح الذين كان لهم تأثير في السينما الروسية، نخص بالذكر ماير هولد وستانيسلا فسكي، ومن بين المدارس المسرحية نخص بالذكر تلك التي كانت أعمقها أثرا واكثرا خصبا: "مدرسة الممثل الغريب" التي أنشأها تلميذان لماير هولد هما: كوزنتزيف وتروبرج.

* * *

هذا عن السينما الصامتة في جميع أنحاء العالم، وقد يخطر في ذهن القارئ أن يتساءل: أين هو نصيب إنجلترا في كل هذا؟ فنقول بأن نصيب إنجلترا بقى ضعيفا في تطور السينما رغم أنها لم تنقطع عن الإنتاج منذ سنة ١٨٩٦، وبعد الوعود البديعة التي أعطتها مدرستها الشهيرة (مدرسة برايتون)، التي تخصصت في إنتاج الأشرطة القصيرة والأشرطة الإخبارية لحساب بعض الشركات التجارية الكبيرة الخاصة، دخلت السينما الإنجليزية في طور طويل من الخمود والسكون دام حتى نهاية السينما الصامتة، حين بعثت من جديد بل وأصبحت أثناء الحرب الأخيرة وبعيدها مركز جذب لكبار الفنانين العالميين، وقفزت قفزة هائلة إلى الأمام ارتعدت لها فرائض هوليود.

الفصل الخامس

فن يموت وفن يولد

نظرة أخيرة إلى السينما الصامتة

هكذا إذن ينتهي عصر السينما الصامتة وندخل ابتداء من سنة ١٩٢٨ في عصر السينما الناطقة، وإذا نحن القينا خلفنا نظرة واسعة شاملة إلى هذا الطور الأخرس قبل أن ننتقل إلى الطور الثرثار الذي يليه، نجد بان السينما قد خلقت حقا عالما كاملا محفوظا داخل الصناديق، عالما شبيها بعالمنا، تسوده الأفكار الغريبة وقصص الجن والشياطين في عصوره الأولى مع ملييس، ثم يصل شيئا فشيئا إلى الرشد مع جريفيث فيتم اكتشاف نفسه وشخصيته وقواه، وأخيرا يدخل مع أصحاب النظريات ك"كانودو" وكولو شوف ودزيجافرتوف وبود فكين واينزنشتاين ولوي هللوك وأستاذنا ليون موسيناك، في طور البحث والتنقيب لاكتشاف نواح أعمق في شخصه وأدوات كامنة أخرى في قواه وإمكانياته.

وإذا كان في إمكان صاحب الاطلاع أن يرى هذه الخطوط الرئيسية تلمع بصورة واضحة في الـ (٣٣) سنة التي أمضتها السينما خرساء، فيمكننا أن نبسط الفكرة هنا بأن نقول إن السينما الصامتة في كل بلد من بلاد العالم قد مرت بأطوار ثلاثة:

١–طور الطفولة

٢–طور الرشد

٣–طور البحث والنظريات.

وتماما كما يجري لدى الإنسان، فقد يطول طور الطفولة الفنية لدى أمة من الأمم أو يقصر، قبل الانتقال إلى طور الرشد ومنه إلى طور البحث والنظريات، حسب العبقرية الخاصة بهذه الأمة واستعدادها الشخصي وإمكانياتها الفنية وتقاليدها الأدبية، وحسب قيمة الأشخاص الذين يضعهم القدر على رأس الحركة الفنية والذين يساعدهم ذكاؤهم – إذا كانوا أذكياء حقا – وتساعدهم مؤهلاتهم، على فهم هذه النواحي جميعا لدى أمهتهم وعلى الخلق والإبداع مستنيرين بوحي الدم وعبقرية العرق.

ويمكننا بعد أن أتينا بصورة مختصرة على التطور الفني لقصة السينما الصامتة أن نقول من وجهة النظر الاقتصادية، بأن السينما الفرنسية هي التي سادت العالم منذ اختراع الأخوين لوميير حتى سنة ١٩٠٨ حيث تقدمتها عندئذ إيطاليا فحملت المشعل وسارت أمام أختها اللاتينية، ثم جاءت الحرب، فلم يعد بالإمكان تصدير إنتاج استديوهاتهما، وسدت جميع الأسواق في وجههما، فتبع ذلك حتما وقف الإنتاج، فاستفادت أمريكا من الفرصة الثمينة لعدم دخولها الحرب في سنواتها الأولى ولبعدها عن ساحاتها، فنظمت إنتاجها على أساس الشركات الضخمة وزادته وحسنته مستفيدة في ذلك من تجاربها السابقة ومن دروس فرنسا وإيطاليا المضنية، وساعدتها الظروف فأرسلت عملاءها إلى جميع بلاد الشرق والغرب فأمنوا لها الأسواق العالمية، ونتج عن ذلك أن حلت الأشرطة

الأمريكية في جميع البلاد تقريبا محل الأشرطة الفرنسية والإيطالية وقفزت السينما الأمريكية إلى الدرجة الأولى في الإنتاج وبقيت كذلك إلى يومنا هذا.

ولكن سبب هذا الإنتاج العالمي ابتداء من هذه المرحلة ليس الفن بالدرجة الأولى بل الشروط الاقتصادية، فهناك عدد كبير من الأشرطة التي قد تفوق الأشرطة الأمريكية في قيمتها الفنية تخرج في كل سنة في فرنسا وإيطاليا والدنمارك والسويد والاتحاد السوفيتي وغيرها من البلاد، دون أن تلاقي ولو بعض النجاح المالي الذي تلاقيه أضعف الأشرطة الأمريكية، وأسباب ذلك عديدة، منها الشروط القاسية والحواجز العسيرة التي تضعها أمريكا أمام الأشرطة الأجنبية داخل بلادها فتسد أمامها سوقا جبارة وتحمي بذلك منتوجها، فالأسواق الداخلية الأمريكية في الولايات المتحدة فقط واسعة بصورة هائلة (١٦٠٠٠ – ١٧٠٠٠ صالة في الولايات المتحدة[1]) مما يغطي مصاريف الأشرطة الأمريكية وأرباحها ويسمح بتأجير هذه الأشرطة واستغلالها خارج أمريكا بأرخص الأسعار، ثم إن هناك شبكات التوزيع العالمية التي تسيطر عليها الشركات الأمريكية ... وهناك النفوذ الأمريكي الذي قد يضغط على الحكومات الأجنبية لتقبل الأشرطة الأمريكية ولتستفيد من ذلك اقتصاديا، حسب الكلمة التي قالها حوالي

[1] في الأقطار العربية (مع شمال أفريقيا) وإيران والحبشة جميعا (٥٢٩) قاعة.

سنة ١٩٢٤، هايز قيصر السينما الأمريكية: "إذا كانت التجارة الإنجليزية تتبع العلم الإنجليزي، فالتجارة الأمريكية تتبع الفيلم الأمريكي".

ولتستفيد أيضا سياسيا من طريق بث دعايتها الفكرية، ولا نريد التعمق في هذه التفاسير الاقتصادية فليس هنا مجالها، ونكتفي بالقول بأننا نستطيع الوصول بها إلى تفسير أغلب التطورات الاقتصادية وحتى الفنية في كل سينما من بلاد العالم على حدة، وفي السينما إطلاقا في جميع البلاد.

ولنذكر أخيرا أن أعظم شخصيات السينما الناطقة في جميع الفروع، هم أولئك الذين تعلموا مهنتهم أيام السينما الصامتة.

وكم يجد أحدنا اليوم من حنان ولهفة عندما يرى على الشاشة وجه لوريل الشاب مثلا في أشرطته الأولى بعد الحرب العظمى مباشرة خاليا من هذه التجاعيد التي كسبها مدة ثلاثين سنة لطول ما تلقي من صفعات ولكمات وأقراص كريما، ولكثرة ما غير من أدهنة ومساحيق، وماذا نقول في شارلي شابلن الذي بدأ بالظهور على الشاشة منذ سنة ١٩١٢؟ والألمانية مارلين ديتريش والسويدية جريتا جاربو والإخوان ماركس بين الممثلين الأحياء، وكيف نتلقى أسماء رنيه كلير وسيسل بلاونت دوميل والطلياني كافالكانتي والصقلي فرانك كابرا والايرلندي جون فورد والهنجاري الكسندر كوردا والألمانيين بابست وفريتزلانج بين المخرجين الأحياء؟ لقد تعلموا جميعا مهنتهم أيام السينما الصامتة.

هذا كله، عدا الكلام عن أولئك الذي توفوا بعد أن عاضوا حياة مليئة بالشهرة وحسناتها وسيئاتها، وأصبحت أسماؤهم اليوم نسيا منسيا لولا بعض الحفلات التي تقيمها نوادي السينما بين الحين والآخر في البلاد المتمدينة.

وأقرب مثال هو فالنتينو، نعم لقد نسى الناس أن الفتيات كن يقتتلن في سبيل فالنتينو، وولى ذلك العصر الذي كان فيه دوجلاس فيربانكس (الأب) يمثل المثل الأعلى الذي يتمنى كل شاب أن يكونه، وأصبحت صور بيرل هوايت وجلوريا سوينسن وحتى رامون نوفارو ممثل "ابن حور" لا تذكر الناس بأي شيء، خاصة في بلادنا، بعد أن طال عليهما العهد بالخمود داخل العلب، نعم لقد ولى الزمن ودخلت قصة السينما الصامتة في حيز التاريخ.

الفصل السادس

قصة السينما الناطقة

عندما يتكلم الأخرس

كان دخول الكلام والضوضاء أكبر صفعة أصابت فن السينما في بادئ الأمر، فبعد أن وصلت السينما إلى درجات بعيدة في الكمال الفني عندما كانت صامتة، كما رأينا، وراح المفكرون والباحثون والهواة يواصلون جهودهم الخصبة لإعطاء هذا الفن جميع أدواته التعبيرية، وجميع مقومات لغته الخاصة، جاء الصوت فقلب كل شيء رأسا على عقب.

وهكذا توقفت البحوث والتجارب، وما كان أكثرها أيام السينما الصامتة، لارتفاع تكاليف الأشرطة الناطقة[١]. وعادت السينما تبدأ حياة جديدة، تقريبا، كما كانت في سنة ١٨٩٥ فهي بالنسبة إلى المشاهدين لعبة ذكية ناطقة تثير الإعجاب، وهي بالنسبة إلى المخرجين أداة غريبة لا يعرفون كيفية استعمالها، فهم يحشرون الأغاني هنا والضجيج هناك والموسيقى في كل مكان وخلف كل منظر ومشهد، دون أية غاية فنية، ويضعون أقل عدد ممكن من المحاورات وأصغر كمية من الكلام، هذه البضاعة الثمينة التي لم يكونوا قد اعتادوا تجارتها بعد.

وأما أصل هذا الاختراع فيرجع، كما يذكر القارئ، إلى الأيام الأولى للسينما، ولكنه عندئذ كان يرتكز على مبدأ آخر، هو تسجيل الصوت

---

[١] يكلف الشريط الناطق أكثر من ضعفي الشريط الصامت.

على أقراص ومرافقته مع سير الشريط، كما فعل ذلك ليون جومون وغيره في أوائل القرن، إلا أن هذا النوع من التسجيل، لم يعد صالحا عندما أخذت الصالات بالتوسع، وارتفع عدد المشاهدين إلى عدة مئات أو في بعض الأحوال، إلى عدة آلاف، وأصبحت المشكلة هي في كيفية إيصال الصوت إلى جميع هؤلاء الناس، وإذا كان استعمال مكبرات الصوات قد أعان في التغلب على هذه المشكلة، فقد بقيت هناك صعوبة أساسية كبرى لم يمكن التغلب عليها تماما هي مسألة التوفيق بين الصوت والصورة، أي مطابقة رؤية حركة الشفاه مثلا على الشاشة مع سماع ما تنطق به.

ولهذا، فقد وجب انتظار الكشف عن مبدأ تصوير الاهتزازات الصوتية بوساطة "الخلية التصويرية الكهربائية" ثم تطبيق هذا المبدأ على السينما للوصول إلى اختراع السينما الناطقة، وذلك بتصوير هذه الاهتزازات على الشريط السينمائي نفسه إلى جانب الصور.

وقد توصل المخترعون حوالي سنة ١٩٢٦، في الشركات الكهربائية، كالجنرال الكتريك وال R. C. A والوسترن الكتريك، في الولايات المتحدة، نهائيا إلى هذا التطبيق، وراحوا يعرضون اختراعاتهم تحت اسم فيتافون أو موفيتون او فوتوفون، على الشركات السينمائية الكبرى، ولكن جميع هذه الشركات، رفضت شراء الاختراع ما عدا شركة الإخوان وارنر.

كان الإخوان وارنر في بادئ الأمر، أصحاب قاعات نيكل أوديون، ثم تحولوا إلى الإنتاج السينمائي، وأسسوا لذلك شركة كانت على وشك

الإفلاس عندما تم اختراع الفيتافون، وقد أرادوا أن يلقوا بسببهم الأخير فتبنوا هذا الاختراع الجديد وتعاقدوا مع مغن مغمور في ذلك الحين هو آل جولسون وأخرجوا معه سنة ١٩٢٧ شريطا موسيقيا هو: "مغني الجاز" فنال نجاحا هائلا.

وانتظر الناس أثر هذا النجاح أن تأخذ السينما الناطقة مكان الصامتة في جميع البلاد، إلا أن صعوبات جمة كانت تقوم في وجه التعميم الآتي، ففي قاعات السينما يجب تغطية الجدران وجلب تجهيزات جديدة واستبدال آلات العرض الصامتة بآلات أخرى ثمينة، وكذلك المر في الاستديوهات المنتجة، وبالإضافة إلى ذلك فهناك كبار الممثلين والممثلات الأجانب الذين كانت الشركات قد تعاقدت معهم إلى آماد طويلة مختلفة وبمبالغ ضخمة والذين يجب الاستغناء عنهم بسبب اللهجة الأجنبية التي يتكلمون بها الإنجليزية

هذا كله من ناحية، ومن ناحية أخرى فهناك فن السينما الصامتة الذي كان يقوم على نوع من الاستيتيك خاص به يختلف عن استيتيك السينما الناطقة، فهل تترك السينما هذا كله وتبدأ من جديد؟ وقام كبار المخرجين العالميين في جميع الأصقاع: رنيه كلير في فرنسا وشارلي شابلن وكينغ فيدور في الولايات المتحدة، وبودو فكين وايزنشتاين في الاتحاد السوفيتي يعلنون بحق، أن الأشرطة الناطقة تمثل سقوط السينما وإفلاسها

كفن قائم على الصورة وعلى التعبير بوساطة الصورة وحدها، فهل تلقي السينما برأي أكبر رجالها عرض الحائط؟

إلا أن المنتجين والشركات صاحبة المال، لا يفهمون بحق أيضا، إلا لغة الأرباح، فبعد الإقبال الهائل الذي استقبلت به جماهير الأرض "مغني الجاز" أراد الجميع إنتاج أشرطة ناطقة، في الولايات المتحدة وخارجها .. ولكنهم وجدوا أن شهادات التسجيل في العالم ملك لشركتين للكهرباء الأولى أميركية والثانية ألمانية، إذ توصل بعض الباحثين الألمان إلى اختراع طريقة جديدة في تسجيل الصوت على شريط السينما هي طريقة (توبيس) المشهورة.

وهنا أيضا قامت حرب شهادات جديدة بين الشركتين، تذكرنا بتلك التي أعلنها أديسون فيما سبق، انتهت في سنة **١٩٣٠** بتوزيع الأسواق العالمية بينهما، فأخذت الشركة الألمانية: ألمانيا، هولندا، النمسا، هنجاريا، سويسرا، الدنمارك، السويد، النرويج، فنلندا، تشيكو سلوفاكيا، يوغوسلافيا، بلغاريا، رومانيا، الهند الهولندية، وأخذت الشركة الأمريكية: الولايات المتحدة وممتلكاتها، كندا الأرض الجديدة، أستراليا، زيلانده الجديدة، الهند، روسيا. على أن تشكل بقية أنحاء العالم سوقا حرة، وأما إنجلترا فتتوزع الجبهتان أرباحها مدة أربع سنوات ثم تصبح هي الأخرى سوقا حرة.

هذا وقد أعانت السينما الناطقة البلاد الصغيرة على تأسيس صناعة للسينما فيها أو على تقويتها في البلاد الأخرى، إذ أن الجماهير قد أخذت تصيح مطالبة بأن تتكلم الشاشات بلغتها، ففي فرنسا مثلا حطم الناس المقاعد ومزقوا المفروشات في صالات العرض، وفي بولونيا بعد وصول الأشرطة الأمريكية الناطقة الأولى، صاح الناس: تكلموا البولونية! وفي إيطاليا صاحت الجماهير: تكلموا الإيطالية! وكذلك الأمر في تشيكو سلوفاكيا والسويد وإسبانيا والبرتغال وهونغاريا والبلاد العربية.

إلا أن هذا كله لم يعجب هوليود والمصارف الضخمة التي تقوم على تمويلها، فقامت بأعمال شيطانية في سبيل الاحتفاظ بالأسواق العالمية. فاخترعت "الدوبلاج" وجعلت العربي يسمع غاري كوبر يتكلم العربية والفرنسي يسمعه يتكلم بالفرنسية، والهندي بالهندية والألماني بالألمانية ... بل لقد أسست في أوروبا شركات منتجة (كما حاولت أن تفعل فيما بعد في البلاد العربية) واسترت القاعات أو أصحابها (كما هو الحال في بعض المدن العربية اليوم) وعمدت أخيرا إلى طريقة أقل نفقة من كل الطرق السابقة هي طريقة طبع الترجمة على الشريط نفسه.

أمريكا

هوليود تعمل

كانت هوليود في تلك الأيام، غنية بعدد كبير من أعظم مخرجي العالم، بينهم النمساويون والألمان، (بعد الأزمة الاقتصادية في سنة ١٩٢٤

وبعد صعود هتلر إلى الحكم في سنة ١٩٣٣) والروس (بسبب الثورة أو هربا من الاضطهاد بعدها) والإيطاليون والفرنسيون والسويديون والرومانيون إلخ ..

لقد كانت هوليود دوما، الأرض الموعودة لكل ذي موهبة، تفتح أبوابها وسواعدها لتستقبل الفنيين والفنانين من كل جهات الأرض، بل هي تفعل أكثر من ذلك، فبالشيكات والحوالات المالية الضخمة كانت وما تزال تغري "وتستورد" أكبر الرؤوس، مما يعني استديوهاتها وبوجه نحوها انهارا من الآراء الجديدة والطرق الجديدة والطرق الجديدة والمواضيع الجديدة.

هذا وقد ساعد الصوت أيضا على إدخال مواضيع جديدة أو على التوسع في مواضيع أخرى عرفتها السينما الصامتة ولكن عدم وجود الصوت منعها من التوسع فيها، وأحين مثل على ذلك هي الاستعراضات الراقصة الموسيقية الضخمة التي اشتهرت بها هوليود والتي تشترك فيها عشرات ومئات الفتيات girls والراقصات، وعدد كبير من العازفين، في صالات لا أول لها ولا آخر، أرضها أشد لمعانا من المرايا، ومزروعة بأشجار تبرق بالحلي والجواهر، وأهم من اشتهر في إخراج مثل هذه الاستعراضات، الألماني لوبيتش، الذي نقل فكرتها عن دور اللهو الفرنسية والألمانية.

نلاحظ من بين الأشرطة الاستعراضية الأولى: "الاستعراض الغرامي" و"الملازم الباسم" مع موريس شيفالييه وجانيت ماكدونالد، ومن بين

الأشرطة الكوميدية الخفيفة "أغنية لثلاثة" و"اضطرابات في الجنة". ثم أخرجت اليونيفرسال "أغنية الغرام" والمترو جولدوين "الأخيلة البيضاء" و"أغنية برود واي".

وفي تلك الفترة أيضا يسمع الناس للمرة الأولى على الشاشات، طلقات المدافع الرشاشة والمسدسات، يتبادلها رجال الشرطة مع رجال العصابات حسب "المودة" التي ألقاها المخرج النمسوي ستير نبرج في الشريط الصامت، غداة إخراجه في ألمانيا "الملاك الأزرق" مع الألمانية مارلين ديتريش التي أصبحت فيما بعد ملكة هوليود والعضو الذي لابد منه في أشرطة العصابات الكبيرة في السينما الناطقة، قم إن أعظم نجاح لأشرطة العصابات هذه، كان من نصيب "سكارفيس" **١٩٣٢** تمثيل بول موني وإخراج هاورد هوكس ثم أشرطة جيمس كاجني، وقد بنى الناس أملا كبيرا على الأرمني روبن ماموليان بعد "شوارع المدينة" **١٩٣١** ولكنه ما عتم أن هبط إلى الأنواع التجارية العادية مع "الدكتور جيكل ومستر هايد" **١٩٣٢**[٢] ثم أخرج أشرطة كثيرة تختلف ارتفاعا وانخفاضا، أحسنها "دماء ورمال" بالألوان، تمثيل تيرون باور وليندا دارنل.

[٢] كانت هذه هي المرة الثانية التي يخرج فيها هذا الشريط، فقد كان إخراج للمرة الأولى سنة **١٩٢٠** مع جون باريمور، وأما الثالثة **١٩٤١** فمن إخراج فليمينج وتمثيل سبنسر تريس وانجريد برجمان.

إلا أن أعظم شريط ظهر في تلك الأيام وكان له أكبر الأثر في فن السينما الناطقة هو "هالبويا" ١٩٢٩ من إخراج كينج فيدور الذي سبق وأخرج السينما الصامتة حوالي خمسين شريطا عاديا، يقدم إلينا كينج فيدور في هذا الشريط البديع تحفة تجمع بكل أمانة بين جميع مظاهر النفس وجميع إمكانيات الموسيقى التي يمتاز بها الزنوج في أميركا! فيحملنا إلى عالم عاطفي لا نرى فيه أمامنا سوى وجوه صوفية وحركات "هستيرية" شعرية املتها العاطفة الدينية شبيهة في بعض الأحوال بحركات الدراويش عندنا. واهم ما توصل إليه مخرج هذا الشريط هو أن يجعلنا نسمع في السكون التام وأن نرى في الظلام المطلق، فكم من مقطع صامت، كان أروع من موسيقى يعزفها مائة عازف، وكم من جزء مظلم لا نرى فيه شيئا على الشاشة تقريبا، كان أفصح من كل ما أخرجت هوليود من استعراضات جبارة بما فيها من سيقان وزنود ونهود.

سادة هوليود

ومع السينما الناطقة أيضا لمعت أسماء جديدة ما يزال أكثر أصحابها يتحفون جماهير الأرض جميعا بأحسن ما تخرج هوليود، وسأحاول هنا إعطاء لمحة سريعة عن هؤلاء الرجال وتحفهم، وهم من الفنانين الحقيقيين الذين تفخر بهم هوليود وتفخر بهم السينما، لعل في ذلك بعض الفائدة.

ففيما عدا من مر ذكرهم، هناك بين المخرجين: الصقلي فرانك كابرا الذي تخصص في الكوميديا الاجتماعية الخفيفة وإخراج في سنة ١٩٣٢

فيلم "ممنوع" ثم "نيويورك ميامي" تمثيل كلارك جيبيل وكاوديت كولبر، ونشير إلى أن عشرات الأشرطة قد أخرجت على نمط هذا الشريط بعد ظهوره وبسبب النجاح الكبير الذي أحرزه، وهو يروي قصة صحافي صغير ما يزال يلاحق ابنه مليونير إلى أن يتزوج منها، ثم يخرج كابرا "لن تأخذوه معكم" **١٩٣٨** و"الزرنيخ" تمثيل كاري جرانت وبتر لور **١٩٤٣** وتحفة أشرطة الحرب: سلسلة "لماذا نحارب؟"

وهناك جورج كيو كر: "المرأة الصغيرة" و"دافيد كوبر فيلد" وشريط كل ممثليه من الجنس اللطيف: "النساء".

وجون فورد: "البريد الجوي" **١٩٣٢**، "أنا لم أقتل لينكولن" وخاصة "الجاسوس" و"أعناب الغضب" **١٩٤١** مقتبسا عن قصة ستاينبك.

والفرد هيتشكوك: "الدرجة الثامنة والثلاثون" **١٩٣٥** و "ظل من شك".

وفيكتور فليمنج الذي توفي في أواخر سنة **١٩٤٨**: "الرؤساء الشجعان" و"الطريق إلى النبع" و"الوادي الأخضر" و"ذهب مع الريح".

ووليام وايلز: "مرتفعات ويذرينج" **١٩٣٩** و"أجمل سنوات حياتنا" **١٩٤٢** تمثيل النجمة الجديدة جرير جارسون و"الأفعى" و"المتمردة" حيث استعملت آخر التحسينات التي أدخلت على فن السينما.

والهنجاري الكسندر كوردا: "حياة هنري الثامن". وهو متخصص مع س. ب. روميل في إخراج الأشرطة ذات التكاليف العالية، وقد انتقل الآن إلى إنجلترا.

ولو روا: "أنا هارب" تمثيل بول موني و"٣٠ ثانية فوق طوكيو".

وفرانك بورزانج: "لا مجد أعظم من هذا".

وفان ديك: "سان فرانسيسكو" و"ماري أنطوانيت". وهاورد هوكس: "سكار فيس" مع بول موني.

ومن بين الممثلين نلاحظ أسماء:

ولاس بيري، مارلين ديتريش، والسويدية جريتا جاربو، وبول موني، وبت ديفيس، والثنائي ميرنالوي ووليم باول في الأوبريت الخفيفة، وبتر لور الذي اشتهر في أدوار البلادة والجبن والخيانة حتى قبل مغادرة بلاده ألمانيا إلى هوليود حوالي سنة ١٩٣٢، والروماني إدوارد. ج. روبنسن، وسبنسر تريسي والإنجليزي تشارلز لوتون في أدواره الخالدة في: "كازيمودو" ١٩٣٩ و"ثوار الباونتي" ١٩٣٦.

وفي الأشرطة المضحكة: لوريل وهاردي، المحاربان القديمان اللذان ندر ظهورهما على الشاشة في السنوات الأخيرة بسبب نضوب معين كتاب السيناريو في الكتابة لهما خاصة كما أعلن لوريل نفسه ذلك بحضور كاتب هذه السطور في قاعة الليدو بباريس سنة ١٩٤٨، والإخوان ماركس

الذين جددوا فن الكوميديا، وهارولد لويدو بوستر كيتن يحاولان عبثا مواصلة سيرتهما مع السينما الناطقة، ثم يأتي أبوت وكوستيللو وبوب هوب ودافي كاي ...

وفي الأشرطة الراقصة: فريد آستر وجين كللي وجنجر روجرز.

وفي الغنائية: جانيت ماكدونالد، وديانا دوربن ذات الصوت الذهبي، والسوداء ليناهورن ذات الصوت العميق.

وفي الكوميديا الاجتماعية الخفيفة: ميكي روني وكاري جرانت.

ومن بين المخرجين الذين برزوا في الحرب الأخيرة وبعدها نذكر:

مينللي: "حجرة في السماء".

وبرستن ستورجز الذي يكتب بنفسه كوميديات ذات لهجة دقيقة قارسة في الأخلاق والعادات الأمريكية، تتميز بروح النكتة والسخرية الأنجلو سكسونية وبكثير من الطرافة: "رحلات سلليفان" و"عيد الميلاد في تموز" ١٩٤١ ...

ثم إن هناك جون هوستن: "راع نحو الشمس" ومارك روبنسن: "البطل" وروبرت وايز وانتوني باريير.

ولكن أعظم اكتشافات الحرب هي هذه العبقرية الغريبة التي زلزلت فن السينما من أساسه: أعني أورسن ويلز المخرج الممثل في "المواطن كين" عن حياة الصحافي هيرتس ومخرج "عظمة عائلة الامبرسن" ١٩٤٢. وكان

ويلز قد اشتهر قبل مجيئه إلى السينما، في محطات الإذاعة، عندما أدخل الرعب على قلوب ثلاثة ملايين أمريكي في إذاعة قوية عن هبوط أهل المريخ واستيلائهم على الأرض، ولكن لهجة هاتين التحفتين السينمائيين، كانت قاسية شديدة غريبة الوقع، لذلك فقد توجهت إليهما نيران المراقبة وسقطتا تجاريا، مما جعل منتجي هوليود يتحاشون أورسن ويلز كمخرج كما تحاشوا قبله أريك فون شترو هايم بعد: "الطيور القاسية"، ويجبرونه في أغلب الأحيان على الاقتصار على التمثيل فيقبل حينا ثم يأتي يوم تطلق فيه هوليود ويأتي أوروبا كيما يتمتع بكامل حريته فيها متنقلا بين باريس ولندن وروما.

المال والفن

لم ينته النضال الاقتصادي في سبيل شهادات تسجيل الصوت انتهاء تاما بين الشركات الكبرى إلا حوالي سنة ١٩٣٥، عندما أضحت صناعة السينما الأمريكية نهائيا تحت سلطة ثماني شركات أعظمها (الخمس الكبرى) وهي:

برامونت وقد أسسها زو كور، والمترو جولدوين ماير التابعة للوو، والإخوان وارنر وفوكس وهي تابعة لرو كفلر وأخيرا ر. ك. و وهي أحدث هذه الشركات وهي تابعة لشركات الراديو الأمريكية الكبرى التي تسيطر عليها مصارف رو كفلر، والذي يجدر بالذكر هو أن هذه الشركات الخمس الكبرى توزع أشرطتها بنفسها وتملك عددا مهما من أكبر صالات العرض

في الولايات المتحدة وخارجها ويبلغ إنتاجها ثمانين بالمائة من مجموع إنتاج الأشرطة الكبرى في هوليود.

وأما الشركات (الثلاث الصغرى) الباقية فهي:

يونيفرسال وكولومبيا والفنانون المتحدون وهي تنتج معا (١٥) بالمائة من مجموع الأشرطة الكبرى. وأما الخمسة بالمائة الباقية فينتجها أفراد مستقلون أو شركات ثانوية.

ولا بأس في أن نذكر بأن هنالك ثلاثة مصارف ضخمة تشرف على هذه الشركات جميعا وهي: مورجان ورو كفلر وهيرست، وقد قويت وصايتها خاصة بعد اختراع السينما الناطقة وبسبب الأزمة الاقتصادية الكبرى التي اجتاحت أمريكا والعالم في تلك الأيام وزلزلت أكثر الشركات، كبيرها وصغيرها.

وهكذا نرى أن هوليود ليست في الواقع سوى مدينة لصنع الأشرطة السينمائية تابعة لرؤوس الأموال وللمصارف الصناعية الضخمة التي تمول في الوقت ذاته، صناعات الكهرباء والراديو والجلود وعلب السردين واللحوم المحفوظة، أنها مدينة صناعية كغيرها من المدن الصناعية، وها هنا مركز قوتها ومركز ضعفها أيضا في الوقت نفسه.

فقد استطاعت هوليود بسبب تنظيمها وغناها، أن تستولي على أسواق العالم وان تضغط على الحكومة لتفرض معاهدات تجارية شديدة على البلاد الأخرى كما فعلت، وتفعل مع فرنسا أثر الحرب الأخيرة

(اتفاقية بلوم – بيرنز ثم اتفاقية باريس في أيلول سنة ١٩٤٨ التي حلت محلها) مما كاد يقضي على صناعة السينما في هذا البلد لولا الحملات الواسعة والجهود الكبيرة التي قام، ويقوم، بها المخرجون والممثلون والفنيون في فرنسا في سبيل تخفيف وطأتها، وكما فعلت وتفعل مع شقيقتها الأنجلو سكسونية إنجلترا، حيث تكاد صناعة السينما فيها تختنق تحت ضغط هوليود رغم المليونير آرثور رانك ورغم الحكومة الإنجليزية.

وفي هذا التنظيم التجاري نفسه نرى نقطة الضعف في صناعة السينما في أمريكا، إذ أن كلمة التنظيم نفسها – في معرض الكلام عن الفن – تفرض تحديدا للحرية التي يتمتع بها الفنان الخالق، فتقص من جناحيه وتجبره على البقاء في نطاق ضيق لا يحق له أن يتجاوزه، ويمكننا أن نؤكد بأنه ليس في أمريكا أكثر من خمسة أو ستة فقط من جيش كامل من المخرجين، هم أكبر فناني هوليود، يمكنهم أن يختاروا بأنفسهم السيناريو الذي يخرجونه وأن يعملوا بحرية، وسبب هذا كله هو أن الشركات الأمريكية تهتم بالجمهور، أكثر مما يجب، لأن الكلمة الأخيرة في نجاح إنتاجها تجاريا، متوقفة عليه، فتراها تستوحيه وتقوم بالإحصاءات الواسعة لمعرفة رغباته واتجاهات ذوقه وتطوراته، همها الأول هو أن تجيب هذه الرغبات وأن "تسلي" جمهور المشاهدين وترفه عنهم، لا بالصعود فنيا – في أغلب الأحيان – بذوق المشاهد الأمريكي المتوسط، بل بالنزول إلى

مستواه وباستعمال طرق وأساليب لا يمكن للضمير الفني أن يرضى عنها دوما.

وهكذا يكون الأمريكيون قد نجحوا أكثر من أي شعب آخر في أن يعطوا لأكثر أشرطتهم طابعا يقربها من مجموعات واسعة من الزبائن، وذلك بتوحيد محتوى هذه الأشرطة وطرق إخراجها Standardization وبالابتعاد عن المواضيع التي يمكن أن لا يرضى عنها الناس: كالمسائل الاجتماعية والسياسية والدينية وكذلك مواضيع الساعة.

ولنذكر هنا ما كتبه أحد المخرجين الأمريكيين سنة ١٩٣٨ في صحيفة النيويورك تايمس قال: "يجب على الفيلم أن يجذب طفلا ذا ثماني سنوات، كما يجذب عجوزا ذات ثمانين سنة، ويجب أن يرفه عن أناس من جميع العروق وجميع البلدان مهما كانت دياناتهم وأنظمتهم السياسية والاقتصادية".

وإذا كانت أشرطة شارلي شابلن ووالت ديزني فقط هي التي وصلت إلى هذه الدرجة الشريفة من الشعبية العالمية، هذه الشعبية التي يتغنى المنتج الهمام بالناحية المالية منها، فذلك بسبب محتواها الإنساني الذي صدر عن هاتين العبقريتين الفريدتين والمستقلتين عن سيطرة الشركات الكبرى، أما الأشرطة الأخرى فقد وقع أغلبها في تفاؤل مستديم أبله يرضى عنه جميع (المستهلكين!) مما جعلها بكلمة مختصرة أحسن الأشرطة

للمشاهد المتوسط.وإذا كانت الأمريكيين سيئات كبيرة فإن لهم حسنات لا تقل عنها أهمية.

فقد أعانوا السينما على التخلص من الأعباء الكثيرة التي كاد الأوروبيون والفرنسيون منهم خاصة ينقلونها بها، فبدلا من أن يخلطوا بينها وبين المسرح، فقد اكتشفوا وطبقوا جميع القوانين والقواعد الخاصة بها، لقد فهموا مقدار القدرة الكامنة في الصورة الحية المتحركة بذاتها، هذه القدرة التعبيرية الجديدة التي لا تحتاج إلى وسائل الماضي وأدواته، غن الصورة الحية المتحركة على الشاشة معبرة، حتى بدون مساعدة الكلام، والكلام في أغلب الأحيان لا يزيد على كونه ثرثرة زائدة يمكن للمخرج أن يعفي المشاهدين منها، وهكذا نرى لأول مرة في تاريخ الفكر أن عدم وجود الفن لدى أمة من الأمم – ونعني هنا عدم وجود المسرح لدى الأمريكيين – يعنيها على إبداع فن جديد حي فتي، متحرر من أعباء التقاليد وتأثيرات الجوار.

وإذا كان ضغط الشركات المنتجة إلى لا يهمها سوى الربح الهين – ولو كان ذلك على حساب قتل ذوق الجماهير – على الفنانين، هو الذي أوصل قسما كبيرا من أشرطة هوليود إلى هذه الدرجة من العبودية التجارية المؤسفة، فهذا كله لا يمنعنا من تقدير الأشرطة الأخرى التي تؤلف القسم الضئيل من الإنتاج الأمريكي والاعتراف بعبقرية أصحابها، فإلى جانب عشرات ومئات الأشرطة التي تتحفنا بها في كل عام السينما – زورو

والسينما – طرزان والسينما – دورثي لامور والسينما – كاوبوي – تكساس – بو بو – طاق طاق ... هناك أشرطة أساتذة فن السينما التي يصفق لها الجمهور الواعي في جميع أنحاء العالم. هناك كينج فيدور وبورزاج وكورتيس وبرستن ستورجز، عندما يضعون ماضيهم أمام أعينهم ويبتعدون عن روح التجارة، هناك فريتز لانج وجون فورد ووليم وايلر وألفرد هيتشكوك وهاورد هوكس وفرانك كابرا وسام وود وجان نيجلسكو، هناك جون هوستن وروبرت مونتجو مري عندما لا يحاول التجديد كما فعل في "سيدة البحار" وأورسن ويللز، هناك أخيرا شارلي تشابلن.

شارلي الشاعر

في أوائل سنة ١٩٢٨ سنة السينما الناطقة، اخرج شابلن: "السيرك" آخر أشرطته الصامتة، ثم أعلن حربا شعواء على السينما الناطقة، وكاد يجبر نفسه على الابتعاد نهائيا عن السينما أو على ترك شخصية شارلي التي أبدعها على الأقل، فقد تعود الناس على رؤيتها صامتة، وهي في صمتها أقوى وأفصح، كل ما فيها معبر: الوجه واليدان والعصا والحذاء الضخم، كلها أدوات معبرة بذاتها لا تحتاج إلى تعليقات صوتية تفسر وتثرثر.

إلا أن دوافعه الفنية قد انتصرت أخيرا على اعتراضات عقله، ففي سنة ١٩٣٣ قدم شريطا شبه صامت مع موسيقى من تأليفه هو: "أنوار المدينة".

"إن أنوار المدينة – كما يقول لبروهون في كتابه عن شابلن – كانت عبارة عن تجربة، هي المقاومة التي تدافع بها عن نفسها، صيغة محاطة بالتهديد والوعيد، لا نقول بأن شابلن قد نجح فقط بل إنه انتصر، فقد تلقى الجمهور تحفته، التي احتقرت مجيء الكلام، الكلام الذي أصبح مادة الشريط الأولية، كما لو أن السينما الناطقة لم تكن ... أنها تشكل قمة فن انطفأ وهو في كامل جماله". (ص ٢٣٧)

ثم يسكت شابلن سكوتا طويلا قبل أن يقدم في سنة ١٩٣٦ "العصور الحديثة" مع بوليت جودارد التي كانت زوجته عندئذ.

هنا أيضا يمتنع شارلي عن الكلام فيما عدا أغنية واحدة يغنيها ويرقصها، بينما تسبح القاعة ويسبح المشاهدون في جو ميتافيزيكي باسم ينسون فيه العالم الذي يحيط بهم وتذهب عنهم كل فاعليتهم، فهم مخلوقات منفعلة فارغة تنتظر بفرح كل ما يسكبه فيها هذا الظل الذي يتحرك أمامها على الشاشة؛ فإذا هو أراد ضحكت، وإذ هو أراد هدأت وسكتت بانتظار الضحكة التالية.

ومع بوليت جودارد أيضا قدم في سنة ١٩٤٠: "الديكتاتور العظيم" الذي كان قد أعلن عنه منذ سنة ١٩٣٧، أي بعد أربع سنوات من صعود هتلر إلى الحكم، وقد نال نجاحا كبيرا في كل مكان عرض فيه، وكانت ألمانيا قد فهمت بأن العالم كله سيضحك من زعيمها إذا أتم شابلن مشروعه

فحاولت منعه بكل الأساليب. إلا أنه رغم محاولات القنصل الألماني في لوس أنجلوس فقد بدأ شابلن تصوير شريطه في أواخر سنة ١٩٣٨.

وأخيرا قدم شابلن في سنة ١٩٤٨: "مسيو فردو" حيث يظهر بمظهر أنيق ويطلق شخصية شارلي نهائيا، وقد أختلف نقاد السينما في أوروبا وأمريكا، في القيمة الفنية لهذا الشريط، فنفر رفعوه إلى أعلى الدرجات ونفر جعلوا منه دليلا على بدء أفول تشابلن، وهو في نظرنا خطوة تطورية هامة في فن شابلن تستحق كل رحابة وكل تقدير.

أوروبا

فرنسا

عندما جاء الصوت، لم يكن في فرنسا أحد ممن يعملون في صناعة السينما يقبل عن السينما الصامتة بديلا، ما عدا الجمهور.

فكبار المخرجين ينشرون المقالات والتصريحات الطنانة في الصحف ضد السينما الناطقة، وأصحاب صالات العرض يستعيذون من الشيطان كلما ذكرت أمامهم أثمان الآلات الجديدة التي سيجبرن على شرائها والتغييرات الواسعة التي سيضطرون إلى إدخالها على صالاتهم إذا تكلمت الشاشات، إلا أن الجمهور لم يكن يريد أن يفهم لا وجهة نظر المخرجين ولا مصائب المستغلين، فهو يحطم المقاعد ويمزق الأثاث في الصالات التي تعرض أشرطة ناطقة بلغة أجنبية، ويصفر، ويصيح مطالبا بأن يسمع الصور تتكلم لغته هو.

وكان لا بد للجميع من أن ينزلوا آجلا أو عاجلا عند هذا الطلب، فالجمهور هو الجمهور، أي الأول والآخر، أي كل شيء.

وبدأ جرمون، فعاد إلى طريقته القديمة في التوفيق بين الفوتوغراف والصور وأخرج شريطا موسيقيا: "ماء النيل".

وتبعه هوجون فأخرج أول شريط فرنسي ناطق حسب الطريقة الحديثة في التسجيل على الشريط نفسه: "الأقنعة الثلاثة".

إلا أن النتيجة كانت مخيفة فنزول درجات السلم أو صعودها، يحدث ضجة أشبه ما تكون بهزيم الرعد، وسكب السائل من قنينة أشبه بمسقط شلال، وقرقعة الكؤوس على موائد الطعام أقوى من تصادم الدروع يوم الطعان! ورغم هذا كله فقد بقيت قوانين حماية السينما الفرنسية نافذة المفعول، إذ يجب ألا يرى الجمهور الفرنسي، الأشرطة الأجنبية الناطقة الناجحة! وإلا ... فسلام على السينما الوطنية.

ومضت سنتان على خروج "الملاك الأزرق" و"أوبرا بأربعة فلوس" و"هاليلوبا" وهي أول الأشرطة الناطقة الممتازة التي عرفت كيف تدخل الصوت وتتلاءم معه وتستفيد فائدة صحيحة من وجوده – قبل أن تسمح الحكومة الفرنسية لها بالنزول إلى الصالات الفرنسية، ثم سمحت الحكومة بشيء آخر، هو تأسيس فرعي إنتاج لشركتين أجنبيتين كبيرتين في باريس هما توبيس الألمانية وباramount.

منذ ذلك الحين، بدأت السينما الفرنسية الناطقة بالنمو والتوسع، فبعد أن هبط الإنتاج إلى خمسين شريطا فقط في السنة الواحدة قفز بعد مدة إلى مائتين وخمسين شريطا لكي يتمركز فيما بعد على الرقم (١٢٥). وبما أن دخول الصوت كان شيئا جديدا غريبا، فلم يكن المخرجون يعرفون أين يضعون الكلام أو أين يستعملون الموسيقى والضجيج، فراحوا يوزعون ذلك كله هنا وهناك ويفخرون بالقول في إعلانات الدعاية بأن "الشريط ناطق مائة في المائة"! وكما جرى عندما استفاقت السينما على نفسها في أوائل هذا القرن، وكما هو الحال دوما، فقد انكب المخرجون على القطع المسرحية والقصص ينقلونها إلى السينما بالعشرات وبالمئات.

إلا أن الفشل كان من نصيب هذا الإنتاج التجاري الفائض عن الحاجة، وإذا نحن أمعنا النظر في حشد المخرجين لوجدنا أسماء محدودة العدد تتميز وتخرج من بين الصفوف.

فهذا رنيه كلير أكبر اسم في السينما الفرنسية حتى اليوم، يخرج أول شريط فرنسي ناطق ناجح هو: "تحت سطوح باريس" ١٩٣٠. وهو شريط بديع مملوء بالروح الباريسية والنكتة اللطيفة الخفيفة، وهما الصفتان اللتان تتميز بهما جميع أشرطة رنيه كلير، وأن كان لا يخلو من بعض الأخطاء، ثم يخرج "المليون" ١٩٣١ و"١٤ تموز" عن حياة الشعب الباريسي.

وينتقل بعد هذا إلى نقد الحياة الميكانيكية في "إلينا أيتها الحرية". وفي ١٩٣٦ يذهب إلى إنجلترا حيث يخرج: "شبح للبيع".

وأثناء الحرب الأخيرة يعمل في هوليود قبل أن يعود نهائيا إلى فرنسا حيث يخرج في باريس سنة ١٩٤٧: "السكوت من ذهب" مع موريس شيفالييه و"جمال الشيطان" في الاستديوهات الإيطالية سنة ١٩٤٩ مع ميشيل سيمون وجيرار فيليب.

وهذا جان رونوار، ابن الرسام أوجست رونوار أشهر رسامي المدرسة التأثرية، يأتي إلى السينما الناطقة بعد عدة أشرطة صامتة، فيخرج بنجاح: "الطلبة" ثم "توني" ويصل إلى أعلى درجات الفن في: "الوهم الأكبر" ١٩٣٦ وفي "قاعدة اللعب" قبل أن يسافر إلى هوليود عند ابتداء الحرب.

وهذا أيضا جان فيدير – وهو من أصل بلجيكي – يخرج بعد عودته من أمريكا: "اللعبة الكبرى" و"بانسيون ميموزا" وبصورة خاصة: "العيد البطولي" ١٩٣٥.

وأما جوليان دوفيفييه، فأبدع أشرطته في السينما الناطقة هي تحف من نوع Poil de Carotte أو "جلد الجزر" مع هاري بور و"رأس إنسان" و"الباندير". ثم يتأثر بالحركات الشعبية التي تجتاح فرنسا حوالي سنة ١٩٣٦ فيخرج: "الفرقة البديعة" ويتبعه بشريطه الشهير الذي يوازي أشهر أشرطة العصابات الأمريكية: "لص الجزائر" مع جان جابان وتجري حوادثه في القسم البلدي من مدينة الجزائر.

وقد تأثر الكثيرون بهذه الواقعية الباردة السوداء التي صورها دوفيقييه في شريطه الأخير، نذكر منهم خاصة مارسيل كارنيه الذي كان قد

فرض اسمه في شريطين سابقين هما: "جيني" و"الدراما الغريبة" والذي أخرج مع جابان نفسه: "رصيف الضباب" وأتبعه بشريط بديع آخر: "النهار يطلع".

* * *

هذه الأسماء هي التي أوصلت السينما الفرنسية قبيل الحرب العالمية الثانية، إلى درجة عالية من النجاح والشهرة في العالم بعد أن انقطعت الآمال وظن الجميع أنها لا بد ميتة وإلى مدة طويلة.

ويمكننا أن نذكر إلى جانبها أسماء مارسل ليربييه هذا المحارب القديم الذي كان قد أعطى في أيام السينما الصامتة أحسن ما عنده، ثم راح في أشرطته التالية يسبح في اعتبارات استيتيكية ونظرية هي النموذج التام للبرودة الذهنية التي تعيبها على بعض الأشرطة الفرنسية، وجان فيجو الشاب الذي توفى في سن الثلاثين بعد أشرطة قصيرة ثلاثة فقط رفعت أسمه إلى درجة عالية من الشهرة، ومارسيل بانيول عضو الأكاديمية الفرنسية الذي ما يزال بواصل إخراج أشرطة مليئة بالروح الأدبية والمسرحية وينقل إلى السينما بنجاح حياة الأرياف الفرنسية بعد أن صورها في قطع مسرحية مشهورة: "آنجل" مع فرناندل و"زوجة الجناز" مع الممثل الكبير ريمو و"الطحانة الجميلة" مع تينو روسي عن حياة الموسيقار شوبرت، وساشا جيتري السيناريست المخرج الممثل الذي يرفض أن يغيب لحظة واحدة عن الشاشة، من أول أشرطته إلى آخرها، مما يؤذي العيون

ويزعج الآذان! وجان كوكتو الشاعر والمؤلف الدراماتيكي مخرج: "دم شاعر" و"الجميلة والوحش" و"الأهل المخيفون" و"اورفه" ١٩٥٠ والذي يعرف كيف يضفي على أشرطته طابعة الشعري الخاص.

وقد برزت أثناء الحرب وبعيدها أسماء أخرى تفوق في بعض الأحيان أهمية الأسماء التي ذكرناها وتأخذ مكانها بين أعظم الأسماء في السينما العالمية، كجان جريميون وركيستان جاك وكلوزو جاك بيكير وكلود اوتان لارا وجان دولانوا وايف ومارك اللجريه.

ألمانيا

إذا كانت هنالك كلمة يمكن أن نصف بها المدرسة الألمانية، فهي أنها مدرسة التركيب الضوئي. فقد أبدع الألمان في اللعب بالأنوار إلى آخر درجات الإبداع مثلهم في ذلك مثل جميع المدارس النورية: الدانمارك، السويد ... حتى جاء النور في كل صورة من صور أشرطتهم مركبا تركيبا مدروسا يتناسق مع النتيجة الدراماتيكية المتوخاة وليس عفويا، كما نرى ذلك حتى اليوم في الأشرطة التي لم يفهم أصحابها قيمة التوزيع الضوئي في خلق الجو وفي التأثير النهائي في مشاعر المشاهدين.

وتتميز الأشرطة الألمانية أيضا في أكثر الأحيان بوزن بطئ كالأشرطة الدنماركية في أيام مجدها، مما يبعدنا عن السرعة التي تدور فيها الحوادث في الأشرطة الأمريكية.

هذا، وإذا نحن أتينا الآن إلى دراسة تاريخ السينما الناطقة في ألمانيا، نجد أنها قد نمت في ابتداء الأمر، نموا بديعا، سببه رجوع أكثر المخرجين والممثلين والممثلات الألمان إلى بلادهم من هوليود بعد أن غادروها إليها أيام المحنة الاقتصادية، بسبب جهلهم باللغة الإنجليزية أو بسبب لكنتهم الأجنبية الظاهرة. إلا أن هذا النمو كان قصير الأجل، ففي سنة ١٩٣٣ يصعد هتلر إلى الحكم بإخلاصهم للنظام الجديد وللأفكار الجديدة، من الأستديوهات الألمانية مما عاد فافقر السينما الألمانية وكاد يقضي عليها، وعبثا يحاول جوبلز فيما بعد، أن يعيد إلى السينما الألمانية مجدها وأن يلقحها بدماء جديدة، فلم يفلح إفلاحا تاما متناسبا مع الجهود والأموال المصروفة، وإذا كانت نسبة الأشرطة الساقطة التي ظهرت في ألمانيا بعد سنة ١٩٣٣ نسبة مخيفة، فلأن الحكومة الألمانية قد حرمت السينما من أحين فنانيها بين ليلة وضحاها، ولأنها أرادت أن تستخدمها كأداة فعالة للدعاية لنظامها، ولأنها فرضت من هذه الدعاية قدرا محسوبا معينا لا يمكن النزول عنه في كل شريط ألماني، وحتى الأشرطة الرياضية لم تخل من فكرة الدعاية هذه كما نرى ذلك في الشريط البديع الذي أخذ عن ألعاب الأولمبياد سنة ١٩٣٧ في برلين.

* * *

وفي سنة ١٩٢٨ أخرج بابست أكبر المخرجين الألمان: "لولو" وهو شريط صامت تلعب فيه الأنوار دورا كبيرا، وفي سنة ١٩٣٠ أخرج:

"الجبهة الغربية ١٩١٨" على غرار الشريط الأمريكي: "لا جديد في الجبهة الغربية" الذي منع عرضه في ألمانيا، بسبب مظاهرات الشباب النازي ضده! ثم أخرج تحفته الشهيرة: "أوبرا بأربعة فلوس" ثم: "الاطلانتيد" مقتبسا عن بيير بونوا، وقبيل صعود هتلر إلى الحكم ذهب بابست إلى فرنسا حيث أخرج أشرطة متوسطة ما عدا "دون كيشوت" مقتبسا عن تحفة سيرفنتيس مع الممثل الشهير شاليابين. ثم عاد إلى ألمانيا مرة قصيرة ليغادرها بعد ذلك إلى هوليود.

وأما فريتز لانج فأخرج في سنة ١٩٣٢: "الملعون" الذي منع الهتلريون اسمه الأصلي: "القتلة بيننا" مع بتر لور، ثم "وصية الدكتور مابوز" الذي منعه النازيون، وفي فرنسا أخرج فريتز لانج: "ليليوم" قبل أن يغادر أوروبا إلى هوليود.

ومن بين الأشرطة التي نالت نجاحا كبيرا داخل ألمانيا وخارجها قبل صعود هتلر، نذكر: "فتيات في لباس الجندية" للمخرجة ليونتين ساجان، و"البطون المتجلدة" للمخرج الشاب دوداو البطالة والبؤس، و"طريق الجنة" لتيل و"المجلس يتسلى" لشاربل و"النور الأزرق" لآرنولد فرانك، وتحفتي المونتاج: "أغنية الكون" و"سيمفونية مدينة كبيرة" لوالتر روتمان.

وأما الأشرطة المهمة التي ظهرت في ألمانيا بعد ١٩٣٣ فهي: "انتصار الإرادة" للمخرجة ليني رايفنستال في تأليه هتلر وتمجيد جنوده و"آلهة الملعب" عن الألعاب الأولمبية لنفس المخرجة. و"الهتلري الشاب

كويكي" و"الملكان" مع الممثل الكبير إميل جانينجز لستاينهوف و"اليهودي سوس" ١٩٤٠ لهارلان و"الموسيقار التائه" ١٩٤١ لموللر، الشريط الموسيقي الممتاز، و"مغامرات البارون مونشاوزن" ١٩٤٣ بالاجفا كولور لجوزيف فون باكي و"باراسيلوس" ١٩٤٤ التحفة الكبرى لبابست الذي كان قد عاد إلى بلاده قبيل انفجار الحرب.

هذا ونرى الآن أنفسنا مضطرين إلى وقف دراسة تاريخ السينما الألمانية عند هذا الحد بسبب جهل الجماهير العربية لهذه السينما رغم أهميتها وقوتها، مع الإشارة إلى أنها قد أظهرت أثناء الحرب نشاطا كبيرا، إذ عبأتها الحكومة لخدمة سياستها داخل الحدود وفي البلاد المحتلة تماما كما جرى في الولايات المتحدة، وكمثال على هذه الأشرطة نعطي: "الرئيس كروجر" عن حياة رئيس جمهورية جنوب أفريقيا قبيل الهجمات الإنجليزية في حرب البوير وإثناءها، وفيه فضح لطرق الاستعمار الإنجليزي وأساليبه.

وكمثال للأشرطة الخفيفة الأخرى التي لم تكن السينما الألمانية تخلو منها نعطي: "نور في ظلام الليل" الذي اقتبسه هلموت كوتنر عن أقصوصة "المجوهرات" لجي دومو باسان والذي حاز الجائزة الأولى في مهرجان السينما في ستوكهولم سنة ١٩٤٣.

ثم تنتهي الحرب وتمضي سنتان قبل أن ترفع السينما الألمانية رأسها من جديد فتعود شيئا فشيئا إلى الإنتاج في القسم الشرقي الذي يسيطر عليه الاتحاد السوفيتي وفي القسم الغربي، وإذا نحن القينا اليوم نظرة إلى

وجوه المخرجين وجدنا بينهم معارف قدماء من نوع بابست ولامبرخت، ووجوها جديدة من نوع هلموت كوتنر الذي كان قد مارس مهنته أيام النازيين والذي يعود إلى العمل ويخرج في سنة ١٩٤٦: "في ذلك الحين" وهو أول شهادة حية عن الزلزلة التي أصابت ألمانيا.

والآن بعد أن عادت ألمانيا إلى الديمقراطية، هل يعود الفنيون والفنانون الألمان من ممثلين ومخرجين وسيناريست، من أمريكا في يوم ما؟ وإذا عادوا فماذا يحل بهوليود؟ هل تعلن إفلاسها؟ ما هي التحف الجديدة التي يمكن لهوليود إنتاجها إذا غادرها أساتذتها وحذوا حذو بابست؟ ومن أين "تستورد" رجالها إذا غادرها فريتز لانج ووليم وايلر وكيو كر وديتريل وكوريتس وبيللي ويلدر وروبرت سيود ماك؟ ولكننا نعتقد بأن ملايين الدولارات لدى البارامونت والمترو جولدوين ماير والفوكس، كفيلة بإبعاد مثل هذا الشبح.

إنجلترا

بقيت السينما الإنجليزية نائمة نوما عميقا طويلا منذ سنة ١٩٠٥ حتى السينما الناطقة، فالإنتاج ضعيف جدا في الكمية وفي الكيفية وقبيل اختراع السينما الناطقة فرضت الحكومة حواجز جمركية شديدة مع كوتا تصاعدية لحماية الإنتاج الداخلي وتنشيطه، ولحفظ أموال البلاد لأهلها، مما أعطى أكله شيئا فشيئا فرأت الأسواق الإنجليزية والإمبراطورية من جديد، أشرطة إنجليزية، وقد كان لبعض المخرجين أثرهم في هذا العبث،

ونذكر منهم جريرسون وكافالكانتي اللذين أتيا من فرنسا، وفلا هيرتي من أمريكا، وكان في أعلى درجات مجده بعد أشرطته البديعة من نوع: "نانوك" عن حياة عائلة من الأسكيمو، صور في القطب الشمالي، و"موانا" ١٩٢٦ عن حياة ساكني جزر البحار الجنوبية الحارة، وكذلك تحت تأثير أيزنشتاين وبودو فكين ودزيجا فرتوف، فقد تألفت في إنجلترا مدرسة للأشرطة القصيرة ما زالت تنمو وتصعد إلى أن أوجدت مواد أولية لصناعة واسعة للسينما في إنجلترا.

ثم يصعد هتلر إلى الحكم فيلجأ إلى إنجلترا عدد كبير من الفنانين الألمان، ومن أوروبا الوسطى يجذب الذهب عددا مهما من المخرجين والفنيين، وتبدأ صناعة السينما مرحلة الإنتاج ويؤكد أصحاب الاستديوهات والمسئولون بأن الإنتاج الإنجليزي سيفوق في يوم ما كل إنتاج.

إلا أن مرحلة ما قبل الحرب لم تكن خصبة وناجحة بالقدر المرجو، اللهم إلا فيما يتعلق بالأشرطة القصيرة للدعاية لبعض الشركات التجارية الكبرى وخاصة منها تلك التي تتعامل مع الإمبراطورية، وكانت تزهر هناك بين الحين والحين، أشرطة ذات عقدة قصصية، إلا أن نسبة النجاح فيها كانت ضعيفة، وأهم من تابع هذا النوع من الإنتاج الكسندر كوردا وأفراد أسرته. وهو من أصل هنجاري وكان قد سبق له أن أخرج أفلاما في فرنسا وهوليود قبل أن يقيم في إنجلترا.

كانت إنجلترا تحذو حذو أيضا حذو هوليود فتدعو بعض مشاهير الفنانين العالميين لإخراج أشرطة فيها، وهكذا فقد أخرج رينه كلير: "شبح للبيع" وفيه هجاء قارس رفيع لبعض العادات الأمريكية، وأخرج كينغ فيدور صاحب "هاليلويا" شريطه: "القلعة"، وظهر من أوروبا الوسطى: "سيمفونية اللصوص". وكانت توصي على إخراج أشرطة إنجليزية في أمريكا: "فرسان البنغال الثلاثة" لهنري هاتاوي الذي نال نجاحا عالميا كبيرا و"كافالكاد" في تعظيم الإمبراطورية، وهو شريط ملئ بروح الفكاهة الإنجليزية وبالبطولة.

ولنذكر أخيرا أن أكبر المخرجين الإنجليز هيتشكوك قد هاجر إلى الولايات المتحدة، وهو صاحب عبقرية وباع طويل في فن السينما. وتبعه انتوني آسكيت الذي نقل "بيجماليون" لبرنار شو إلى الشاشة والذي كان له مع هيتشكوك تأثير كبير في الارتفاع العظيم للسينما الإنجليزية أثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها.

وقد خطت السينما الإنجليزية في الواقع، خطوات هائلة في السنوات الأخيرة وزاد إنتاجها وتحسن محتواها إلى درجة أصبحت معها أكبر منافس لهوليود، ويعود ذلك إلى حرية التنظيم الجبارة التي قام لها التاجر الملياردير أرتور رانك تعضده صناعات الحديد والكهرباء، فقد جمع هذا الرجل زمام صناعة السينما في إنجلترا بين يديه، وشجع المخرجين وأعطاهم بعض الحرية لا كما يجري في الولايات المتحدة، واستدعى المخرجين الأجانب ووزع

العمل على الاستديوهات وأقام عليها مدراء يديرونها ويسهرون على نجاح الإنتاج.

وهكذا فقد أمكننا أن نرى أشرطة ممتازة في السنوات الأخيرة تأتينا من إنجلترا وتحمل جميعا اسم ارتور رانك من نوع: "هنري الخامس" و"هاملت" لأكبر عبقرية مسرحية وسينمائية في إنجلترا: لورنس أوليفييه، وأشرطة نويل كووارد و"الآمال الكبرى" و"أوليفر تويست" عن تشارلز ديكينز و"اللقاء الخاطف" عن أوسكار وايلد لدافيد لين و"جواز سفر إلى بيملكو" لكورنيليوس و"القلوب اللطيفة" لهامر ...

ويظهر لنا أخيرا، بنتيجة هذا النشاط العجيب في الاستديوهات اللندنية، كأن النبوءة في سيطرة الإنتاج الإنجليزي على الأسواق، ولو سيطرة جزئية، وانتقال بعض إنتاج هوليود إلى إنجلترا، يمكن أن تتحقق أو تكاد تتحقق، وإذا كانت هوليود هي الجانية على نفسها في توحيد الإنتاج والضغط على الفنانين وصنع أشرطة السينما على طريقة صنع علب (الكورند بيف) مما انزل عدد زبائنها في أوروبا وفي أمريكا نفسها، عشرات الملايين في العام الواحد، فذلك كله من حظ إنجلترا التي عرفت حكومتها بعد الحرب كيف تصد الأشرطة الأمريكية عن اجتياح الأسواق الداخلية وتمنع انتقال الأموال الإنجليزية إلى جيوب سيدات هوليود وسادتها.

وأخيرا فهنالك رغم كل ما فعله ويفعله أرتور رانك بعض الضباب الأسود في الجو، ولكن إذا كان رانك نفسه قد كشف في الأشهر الأخيرة

عن خسائر قد لحقت بمنظمته في السنة الماضية فهناك فكرة ممتازة تطل برأسها بين الحين والحين تقول بتأميم السينما الإنجليزية وجعلها ملكا للشعب.

الاتحاد السوفيتي

لم تعرف السينما السوفياتية الأزمات التي عرفتها صناعات السينما في البلاد الأوروبية الأخرى إثر اختراع السينما الناطقة، إذ لم يكن أسهل على الحكومة من إغلاق الحدود أمام الأشرطة الأجنبية الناطقة ومواصلة إنتاج أشرطة صامتة، إلى أن يتوصل العلماء الروس إلى تصميم آلة ناطقة ثم صنعها وتوزيعها على أنحاء الاتحاد، وهذا ما فعلته كيما تستغنى عن آلاف الآلات الأجنبية الغالية الثمن لتجهيز استوديوهات البلاد وقاعاتها، وإذا كان الفيزيائيون والمهندسون لم يتأخروا في صنع الآلات اللازمة أكثر من بضعة أشهر، مما سمح سريعا بالابتداء في إنتاج أشرطة ناطقة، فقد واصلت الاستديوهات إنتاج أشرطة صامتة حتى سنة ١٩٣٧ لكي تسد حاجة القاعات التي لم تكن قد جهزت بعد بموجب مشروع السنوات الخمس!

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فقد كان أكبر مخرجين سوفياتيين: بودور فكين وأيزنشتاين، بعيدين عن الاتحاد السوفيتي عندما تم اختراع السينما الناطقة، فبودو فكين كان يعمل في أوروبا الغربية، وأما أيزنشتاين، وهو من أعظم العبقريات السينمائية العالمية، فكان يعمل في هوليود، إلا أنه لم يخرج فيها ولا شريطا واحدا، ثم عرف الناس بأنه قد تعاقد مع أحد

الماليين لإخراج شريط عن تاريخ مدنية المكسيك: "Que viva Mexico" ولكنه اضطر إلى التوقف عن العمل بعد أن صور شريطا هائلا بطول ستين كيلومترا! وأراد العودة إلى هوليود ليقوم بنفسه بعملية المونتاج، فيختار من المناظر التي صورها ما يحب ويحذف ما يحب وينظم ويركب، إلا أنه فوجئ في يوم من الأيام بمناقشة حادة مع منتج الشريط، فما كان منه إلا أن حمل حقائبه وعاد خائبا إلى موسكو، حيث توقف عن العمل سنوات عديدة بسبب هذه الضربة القاسية التي أصابته في فنه وعبقريته، وقد أخرجت هوليود فيما بعد من هذه التحفة العظيمة التي خلفها ايزنشتاين أشرطة تجارية، تارة تحت اسم: "العيد الحزين" وأخرى تحت اسم: "رعود فوق المكسيك"[٣].

في هذه الأثناء ماذا كان يجري في الاتحاد السوفيتي؟

كان زيجا فرتوف، كعادته، من أسبق الفنانين إلى إخراج شريط ناطق ناجح هو: "حماس" أو "سيمفونية الدوق" **١٩٣٠** مع موسيقى تصويرية بديعة تصاحب الصور وتمتزج بالحوادث، فتصل إلى درجات عالية من الإبداع الفني مما حمل شارلي شابلن على أن يكتب إلى المخرج بعد رؤيته الشريط في سنة **١٩٣١**: "أنك لموسيقار".

---

[٣] في أواخر سنة ١٩٤٧ رأينا في قاعة العرض في تجهيز مونتيني في باريس، الشريط الأخير، وفي نيسان من السنة التالية رأينا الشريط الأول في أحد نوادي السينما في لندن، وخرجنا من ذلك بأنه لو أتم اينزنشتاين بنفسه عملية المونتاج لربحت السينما أعظم تحفة في تاريخها، ولكن هكذا أراد اوبتن سينكار منتج الشريط.

ثم يخرج الشاب نيكولا أيك: "طريق الحياة" ١٩٣١ ويصحبه أيضا بموسيقى تصويرية ممتازة، فيحرز نجاحا عالميا كبيرا إذ يصل به إلى أعلى درجات الإنسانية، يقص علينا نيكولا أيك في هذا الشريط قصة جماعة تجمع الأطفال المشردين، ويصور كل ما في وجوه هؤلاء الأطفال من إنسانية وبساطة، فها هم الأطفال مثلا يرسلون رفيقهم (مصطفى) لشراء بعض المأكولات، وها هم ينتظرونه بقلق جالسين في إحدى عربات القطار الذي سوف يحملهم إلى الدار التعاونية التي ستؤويهم، فهل تراه يعود، هو الطفل المشرد المحروم الذي تعود السرقة، أم أنه يهرب بما يحمل من دراهم؟ انتظار وقلق ثم .. ها هو يعود منتصرا، حاملا ما أوصى به وشيئا آخر .. قطعة مقانق مسروقة!.

ثم نرى شريطا يكاد يصل إلى درجة التحفة هو: "الشباب الفرحون" لالكسندروف مساعد ايزنشتاين. وفي سنة ١٩٣٣ يخرج بودو فكين "الهارب" وفرتوف: "أغنيات لينين الثلاث". وفي السنة التالية يخرج الأخوة فاسيلييف: "تشا باييف" فيسيطرون به نصرا كبيرا في تاريخ السينما السوفيتية، ثم يظهر الجزء الأول من "مكسيم" ١٩٣٤ من إخراج كوزنتزف وتروبيرج، عن حياة عامل في ثلاثة أدوار مهمة من تاريخ روسيا ١٩٠٥، ١٩١٤، ١٩١٧، وكيف يتطور نفسانيا وتستيقظ فيه فكرة الشعور الطبقي ووجوب الثورة.

وقد أوحت الثورة الروسية أيضا بعدة تحف كبيرة أخرى لكثيرين من المخرجين، أهمها "لينين في أكتوبر" لروم و"الليلة الأخيرة" لرايزمان. وأوحت فكرة الطفولة العزيزة على أبناء العرق السلافي بعدة أشرطة بديعة مليئة بالفتنة والسحر اللطيف "كطفولة جوركي" لدونسكوا.

ثم يتجه السوفياتيون إلى إخراج أشرطة تاريخية تمجد أبطال روسيا الشعبيين. فينجحون في أغلب الأحيان في إعطائنا تحفا لا توازيها تحف في هذا الباب من أي بلد أتت، ونخص بالذكر ايزنشتاين في "الكسندر فيفسكي" ١٩٣٨. هذه التحفة العالمية التي تجمع بصورة عجيبة ما بين الصور والضجيج والموسيقى السمفونية (لبرو كوفييف)، ثم يخرج اسزنشتاين "إيفان المخيف" ١٩٤٣. وأما شريطا بودو فكين: "سوفاروف" ثم "الأميرال ناكينموف" ١٩٤٦، فلم تكن جميع أقسامها على درجة واحدة من النجاح كما كان الأمر في أشرطته الصامتة البديعة.

وهذا لا ينطبق على "شتشورز" الذي يقال بأن دوفجنكو قد فاق به جميع أشرطته الصامتة.

ولنذكر أن جهود السينما السوفيتية أثناء الحرب الأخيرة تتلخص في إخراج أشرطة للدعاية لتعظيم الشعب وتمجيده والحض على سحق النازية، وأهم هذه الأشرطة هي: "معركة ستالينغراد" "الرجال الروس"، "قوس قزح"، "الرفيقان" "برلين" لرايزمان، وقد نالت جميعها نجاحا كبيرا، وأما بعد الحرب فتتجه نحو تمجيد رجال روسيا القدماء من علماء وكتاب وقادة

سياسيين وحربيين ممن أتصل بالشعب وعادت عليه أعماله بالخير "كالأميرال ناكيموف" الذي سبق ذكره و"ميتشورين" العالم النباتي الخ ...

ونشير أخيرا إلى أن موسكو هي البلد الوحيد في العالم الذي يملك الآن صالة لعرض الأشرطة البارزة حسب الطريقة التي اخترعها العلماء السوفيتون وإن الاتحاد السوفيتي قد استولى في ألمانيا الشرقية على شهادات تسجيل (الاجفا كولور) التي تعد أحين طريقة لتلوين الأشرطة السينمائية وأضاف إليها بعض التحسينات، وشريط "زهرة من حجر" ١٩٤٦ لتوشكو، هو أول الأشرطة الكبيرة التي صورت في الاتحاد السوفيتي بطريقة الاجفا كولور هذه، وقد علمنا بأن أكثر من ثمانين بالمائة من الأشرطة التي سينتجها الاتحاد السوفيتي هذه السنة سيكون بالألوان.

في البلاد الأوروبية الأخرى

كانت بعض الأشرطة المهمة تظهر في الأسواق العالمية بين الحين والآخر آتية من بلاد كبيرة أو صغيرة أخرى فتذكر الناس بأن صناعة السينما ليست وفقا على بلاد دون بلاد أو على أمة دون أمة، وإذا كنا قد أتينا على قصة السينما في البلاد التي تميزت بإنتاج مهم في ناحيتي الكم والكيف فهذا لا يمنع أن تكون السينما في كثير من البلاد الأوروبية الأخرى خاصة لم تتوقف عن الإنتاج منذ عهد بعيد، أو أنها ولدت حديثا لكي توزع على أهل تلك البلاد وبلغتها الخاصة أحلاما أخرى تتميز برائحة

هي رائحة البلاد وبصبغة هي صبغة الوطن، مما يقربها من النفس ومن الذوق.

فإيطاليا التي كان لمدرستها أعظم الأثر في فن السينما قبيل الحرب العالمية الأولى أيام "كابيريا" و"كيوفاديس" والتي نامت بعد ذلك على أكاليلها، عادت فاستيقظت على السينما الناطقة عندما تبني موسو ليني فكرة لينين في الاتحاد السوفيتي وفهم أخيرا أهمية السينما كأداة فعالة في تثقيف الجماهير حسب خطة مرسومة.

وتشكلت عندئذ جماعة من السينمائيين الشباب يقودهم أليسندرو بلازيتي وكاميريني وعادت الحركة نشيطة في استديوهات فيلانو وتورين، وبدأ الإنتاج، إلا أنه كان إنتاجا من نوع محلي ضعيف، ضيق الأفق، قصير النفس فنيا مع لمعات موفقة بين الحين والآخر.

وقد وجب انتظار الحرب الثانية والمرسة الواقعية الحديثة التي وجدت بها السينما الإيطالية طريقها بعدها، لكي تعود فترتفع إلى المكانة التي تستحقها في الصف الأول من السينما العالمية، وفي الواقع، فقد كان للمصائب التي منيت بها إيطاليا بنتيجة الحرب، تأثير كبير في نفوس فنانيها، فآثار التخريب وقصص المقاومة والسوق السوداء ومناظر عشرات الألوف من الأطفال المشردين كالدواب السائمة، في شوارع روما ونابولي، جعلت المخرجين يتجهون وجهة الواقعية في التعبير عن فنهم، مما أنتج تحفا تفيض صدقا وإنسانية: "روما مدينة مفتوحة" و"بايزا" و"ألمانيا سنة صفر"

لروسيللسني و "الشمس تطلع دوما" لألد فرجانو، و"شوشيا أو ماسح الأحذية" و"سارق الدراجة" ١٩٤٨ اللذين وصل بهما فيتوربو دوسيكا مخرجهما وسيزار تزافاتيني كاتبهما إلى قمة النجاح الفني، و"يوم في الحياة" و"فابيولا" ١٩٤٩ لبلازيتي و"المعيشة الهادئة" لتزامبا و"الصيد المفجع" ١٩٤٧ لجيزيب دو سانتيس و"اللص" و"بدون شفقة" ١٩٤٨ لألبرتو لانوادا.

ولنذكر أخيرا جهود لوشيانو الذي يخرج أشرطة قصيرة ممتازة ابتداء من لوحات أساتذة الماضي في فن الرسم كبوشي وكار اباتشيو وبوتشيللي وخاصة جيوتو، ويعد عمله هذه خطوة محمودة في تعميم تحف الماضي ونشرها على الشعب.

ثم هناك السويد التي عرفت هي الأخرى أيام سعد في أواخر الحرب الأولى وبعدها قبل أن تبتلع هوليود أهم فنانيها، فقد أخرجت بعض الأشرطة عن حياة الفلاحين يسيطر عليها الكلام والموسيقى وتطغي عليها الصنعة، مما يبعدها عن النفس الطبيعي الذي كان يجذبنا في أشرطة سيو ستروم وستيللر قبل أن يجتازا الاطلانطيك، ولكن السويد عادت تستيقظ بعد الحرب وتخرج بعض الأشرطة البديعة: "بعد الغسق يأتي الليل" للشاب رون هاجبرج الذي كتبه وصوره ومثله وأخرجه أثناء الحرب في أحدى غرف بيته! و"حياة المدينة" عن الحياة اليومية لمدينة ستوكهولم، لسو كرودورف و"طريق السماء" لآلف سأوبرج حيث يظهر الإله على شكل رجل عجوز

لطيف هادئ النبرات والحركات ذي شعر أبيض وقبعة عالية وعلى الأنف .. نظارات! وهناك النرويج وفنلندا اللتان تواصلان الإنتاج منذ عهد بعيد ولكن بعض أشرطتهما لم تتجاوز حدود البلاد. والدانمارك التي أخرج أكبر فنانيها كارل درايز في فرنسا: "آلام جان دارك" ١٩٢٨ مع الممثلة الكبيرة فلاكوفيتي، و"شارب الدماء" ١٩٣١ ثم في الدنمارك: "يوم غضب" ١٩٤٠ مقتبسا عن أسطورة دانماركية قديمة، وهولندا التي اختص فنانها الكبير جوريس ايفنس في إخراج أشرطة قصيرة من نوع الشريط الصامت: "المطر" ١٩٢٧ ويمكن اعتباره كقصيدة أو سيمفونية من الصور حول المطر في مدينة أمستردام، ثم "جسر الفولاذ" ١٩٢٩. ثم يصل بعد ذلك مع "زويدرزه" ١٩٣٣ إلى درجة عالية من الإبداع الفني، وهو شريط عن أعمال تجفيف السواحل الهولندية لكسب أراض من البحر وعلى حسابه، يرينا مناظر حزينة وعمالا مجهدين، ويحرك عواطفنا بلهجته الغنائية الحادة التي ترتفع نغما كلما اقترب الإنسان خطوة نحو السيطرة على الطبيعة وتغيير النظام الذي فرضه الزمن.

ولنذكر أخيرا أننا يمك أن نلحق السينما النمساوية بالسينما الألمانية قبل الحرب الخيرة، وكذلك تشيكو سلوفاكيا التي عادت بعدها إلى إنتاج رسوم متحركة ولعب متحركة وأشرطة عادية. تحت إشراف الحكومة كما جرى في الديمقراطيات الشعبية الأخرى: رومانيا، بولونيا (أعطت في سنة ١٩٤٨: "المرحلة الأخيرة" لجاكوبسكا عن الحياة في معسكرات الاعتقال

النازية) وهنغاريا ("في مكان ما من أوروبا" ١٩٤٨ لرادفياني) وهذه الأشرطة الأخيرة جميعا مستوحاة من الحرب.

السينما في بقية أنحاء العالم

لا شك في أن الجمهور العربي يجهل كل شيء عن صناعة السينما في بلاد العالم الأخرى، وذلك لأسباب عديدة، أهمها شبكات توزيع الأشرطة التي تسيطر عليها شركات هوليود وبعض البلاد الأوروبية الكبيرة، والمشاهد العربي – في زعمنا – يتمنى الاطلاع على منتجات البلاد الأخرى، إلا أن سيطرة الأشرطة المذكورة – والأمريكية منها بخاصة – وضعف الصحافة السينمائية، وندرة المنشورات الجدية أو انعدامها في البلاد، قد أدخلت في ذهنه أنه يرى كل شيء ويعرف كل شيء وأنه مطلع على صغائر فن السينما وكبائره جميعا.

ففيما عدا بعض الأشرطة الهندية التي كانت تنعش أيام طفولتنا وتطرب لها مخيلتنا في صالات الدرجة الثالثة والرابعة، فإننا لا نعرف شيئا آخر عن السينما في الشرق الأقصى مثلا، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأشرطة الأرجنتينية والمكسيكية بالنسبة للسينما الأمريكية خارج هوليود.

في الهند صناعة واسعة للسينما وعدد كبير من الاستديوهات خاصة في مدارس وبومباي وكالكوتا، وهي إلى جانب الأشرطة التي تخرجها الهند الشمالية، هذه الأشرطة الشهيرة بأعمال البطولة والعنف التي تتراوح من إلقاء البطل بنفسه من أعلى برج شاهق، رأسا إلى ظهر حصانه، والهجوم

على الخونة، إلى انتزاع الآذان وقطع اللسان، تخرج أشرطة مليئة بالسماجة وعلو النفس والروح وحب الطبيعة، كما تتجلى في تحف شعراء البنغال، وعلى رأسهم رابندرانات طاغور.

وكذلك الصين، فقد كان إنتاجها كبيرا قبل الحرب مع اليابان في سنة ١٩٣٦، وإن لم يكن ممتازا، وأما اليابان فقد كانت سيدة بلاد الشرق في الإنتاج السينمائي بدون منازع، فقد ولدت صناعة السينما هناك منذ أوائل أيام اختراعها، وذلك بفضل الآلات التي كانت ترد من أمريكا ومن فرنسا، وقد كانت دور السينما في هذه البلاد تستقبل قبل الحرب أكثر من ٢٢٠ مليون مشاهد في السنة، وبعد أن كانت الأسواق مغرقة بالأشرطة الأمريكية، توصلت الصناعة اليابانية الوطنية التي إنتاج كبير يقدر بخمسمائة شريط في العام الواحد، وهذا عدد ضخم إذا عرفنا أن هوليود لا تنتج في السنة أكثر من ٧٠٠ – ٧٥٠ شريطا.

وإذا رجعنا الآن إلى أمريكا وجدنا صناعة السينما فيها منتشرة خارج الولايات المتحدة في جميع بلادها الأخرى تقريبا، وهي إذا لم تكن قد وصلت إلى درجة تستحق معها لقب الصناعة في كندا وفنزويلا وبلاد الشيلي الخ ... فإنها تسعى جهدها وتسير بخطوات هائلة في هذه الطريق في البرازيل حيث يقال إن حكومتها قد أخذت الأمور على عاتقها وأنها قد تعاقدت في سنة ١٩٤٩ مع المخرج القديم كافالكانتي الذي ساعد في تنظيم صناعة السينما في إنجلترا، على تنظيم صناعة سينمائية ضخمة في

ريو دو جانيرو، كما أنها تسير بخطوات واسعة في الأرجنتين وخاصة في المكسيك لقربها من هوليود.

فبعد طور مديد من القلقلة وعدم الثبات، بدأ هذان البلدان الأخيران بإنتاج الأشرطة على مقياس واسع، خاصة بعد الحرب. وهما إلى جانب استعدادهما الخاص لمثل هذه الصناعة: المناخ والمال، فقد أخذا بدعوة الفنانين من البلاد الأخرى للإخراج والتمثيل فيهما، ولهما فيما عدا ذلك في مبعوثيهما من أهل البلاد إلى هوليود نفر يحمل ثقافة سينمائية واسعة واستعدادا ممتازا مما يبشر بمستقبل باهر.

وقد أكتشف العالم السينما المكسيكية، عندما رأى: "ماريا كاندلاريا" بعد عرضه في مهرجان السينما بمدينة "كان" بفرنسا سنة ١٩٤٦، وهو ما يزال يستقبل باهتمام بين الحين والآخر بعض الأشرطة الجديدة التي تخرجها المكسيك: "كالرلرة" و"اينا مورادا" ... وإذا كانت جميع هذه الأشرطة لا تصل إلى درجة "ماريا كاندلاريا" فلأن المكسيك لا تملك أكثر من اميليو فرنانديز واحد (مخرج الشريط) وجابرييل فيجروا واحد (وهو مصور الشريط. ويعتبر أعظم مصور سينمائي في العالم). إلا أنها أغنى من ذلك بالممثلين الأكفاء وآرمانداريز ودولوريس دلربو وماريا فيليكس التي يعدها المكسيكيون بحق، أجمل ممثلة في العالم.

الفصل السابع

العرب والسينما

قد يتساءل القارئ: العرب والسينما؟ وماذا عساه ينسج حول هذا الموضوع؟

لن أنسج في الواقع شيئا، كل ما أريد، هو أن يرافقني القارئ إلى أية دار للسينما تعرض شريطا أجنبيا يمس العرب أو البلاد العربية من قريب أو بعيد ليرى بنفسه وليحكم بنفسه.

مخجل! شكل مخجل ذلك الذي تصورنا به الأشرطة الجنبية، لا يمكن لأي عربي واع أن يرضى عنه في أي حال من الأحوال. فنحن جميعا، على ما يظهر، بدو رحل لا نعرف من الحياة إلا الخيمة والجمل أو الحصان، وجوه رجالنا سمراء إلى درجة السواد وعيونهم تعكس الشراسة والخيانة وحب الدم؛ ورؤوسهم مستطيلة تعلوها الكوفية، أو الكوفية والعقال، أو العمامة البيضاء! وأجسامهم مديدة مغطاة بثوب أبيض قذر يتدلى حتى القدمين، وهم مسلحون غالبا ببندقية من طراز بنادق الحرب العظمى!! وأما نساؤنا فاللثام الذي يحيط برؤوسهن يغطي أكثر الوجه بصورة لا يظهر معها سوى العينين! وهما سوداوان كبيرتان معبرتان تبرقان بأحاسيس هي مزيج من الاستسلام والشهوة الجنسية الحارة! وأجسامهن الحارة بعشرين مترا من القماش الأبيض تخفي كل نقطة منها، وهن في مشيتهن يتعثرن بأطراف هذه الثياب الثقيلة!!

وأما في الحياة، فمساكننا هي خيام في الصحراء أو قرى ابتدائية منتشرة قرب الواحات، وليس لنا من عمل – وهل يعمل أبناء الصحراء؟! – إلا الحرب والطعان، فكلنا، على ما يظهر، ثورا محاربون، محاربون للعدو الذي يهاجم أراضينا، بدون أي وعي أو شعور، محاربون للعدو لأنه أجنبي ولم نسمع قط بمثل لباسه الضيق! كالحيوان يذود عن مسكنه ضد أي حيوان غريب آخر، فإذا أبصرنا بالعدو اختبأنا وارتعدت فرائضنا جبنا ولم نهاجم إلا إذا رأينا ذلك ممكنا ... ومن الخف، ورغم هذا كله فنحن دوما الخاسرون، المغلوبون، والمخضعون!

تلك هي صورة العربي المعاصر في أذهان الغربيين، إنهم لم يرونا في السينما إلا على هذا الشكل – فالأشرطة العربية لا تعرض في بلاد الغرب – ولم يسمع أهله ولم يقرأون عنا إلا مثل هذه القصص، قصص الحرب والبداوة والتأخر.

ولا أتكلم هنا عن الأشرطة التي تستعمل البلاد العربية (وخاصة الجزائر، ومنها مدينة الجزائر وجنوب البلاد، ومراكش ومنها الدار البيضاء) كإطار غريب مسل للعيون والأذواق المتمدينة، تجري فيه حوادث، أبطالها من الغربيين ولا يظهر فيها العرب إلا ك"ديكور"، كزخرفة أو كمنظر خلفي جذاب، ولا عن تلك التي كثرت حتى ملتها الأذواق والعيون والتي تتكلم في ماضي العرب، العباسي منه بخاصة، من نوع "ألف ليلة وليلة" و "لص بغداد" و"علي بابا والأربعون لصا" الخ .. هذه الأشرطة التي تعتبر العرب

كجزء من الماضي فقط! .. وأي ماض؟! ... لا ماضي الفتوحات، عندما كانت الروح العربية والعبقرية العربية في ذروة تفتحها، خالصة، مبدعة، بل ماضي التفسخ والانحطاط والانحلال!

ليتأكد العرب بأن مبعوثيهم من الطلاب إلى بلاد الغرب، قد فعلوا كثيرا – بصورة إرادية أو غير إرادية – في تغيير نظرة كثيرين من الغربيين إلى الأمة العربية – ولكن هيهات! فبلاد الغرب واسعة، والطلاب لا يقصدون إلا عددا محدودا جدا من المدن في عدد محدود من البلاد الغربية.

وكأمثلة على الجهل الفاضح لدى الشبيبة الفرنسية مثلا (وفرنسا هي أول بلد غربي له علاقة وثيقة، وأكثر من وثيقة!، بجزء واسع من البلاد العربية، وأول بلد غربي يقصده الطلاب العرب، فما هو قولنا في البلاد الأخرى؟) بكل ما له علاقة بالنهضة الحديثة للعرب، وعلى الصورة البشعة المطبوعة في أذهانهم عن بلاد العرب جميعا، أذكر هنا بعض الحوادث التي جرت معي شخصيا في باريس أو مع بعض زملائي الذين أثق بصدق روايتهم.

فقد تعجب بعض زملائي من الطلاب الفرنسيين – في المدة الأولى من وصولي إلى باريس – أن يكون الثوب الذي ألبسه عتيقا (بعض الشيء!) ألسنا نلبس الجلباب الأبيض في بلادنا في القيام والقعود وفي البيت وخارج البيت، وفي الصيف والشتاء؟! ألم أفضل ما لدي من أثواب

على الطريقة الإفرنجية عند بعض الخياطين من الأجانب في بلادي، قبل سفري إلى فرنسا مباشرة؟

وتعجب آخرون عندما رأوا صحفا عربية هل يعرف العرب أيضا الصحف والصحافة؟ وهل بينهم عدد وافر ممن يتقنون القراءة والكتابة، لكي يطالعوا الصحف؟! وهل يعرفون المطبعة؟ "عجيب متى وصلت المطبعة إلى أولئك القوم!" المطبعة عنوان الثقافة! وزاد عجبهم عندما راوا كتبا مطبوعة بالعربية ومجلة عربية بالألوان وصور نساء في ثياب غربية، ورجالا يدخنون الغليون والسيجار ورسالة مطبوعة على الآلة الكاتبة. "الآلة الكاتبة؟ غريب! حتى الآلة الكاتبة قد وصلت إلى أيديهم!" ولطالما سئلنا عن نوع كتابتنا ولغتنا، وهل هي مؤلفة من أبجدية وأحرف أم هي إشارات ومصطلحات كإشارات الاختزال! أم رسوم كرسوم الصينيين! وكم هو عدد أحرفنا؟ وكيف بنا بالله نكتب من اليمين إلى اليسار لا من اليسار إلى اليمين، أليس في هذا صعوبة؟! حتى البطاطا سألونا إن كنا نعرفها والفواكه: تفاح، أجاص، كرز... الخ ..

هذه أمثلة من أشياء كثيرة صغيرة يجهلها الغربيون عنا وعن حياتنا، فكيف بنا لو تعمقنا قليلا في أشياء أخرى كالأدب والفن والعلم؟ ... أنهم على كل حال لا يعرفون سوى "ألف ليلة وليلة" ويعتقدون بأننا لا نملك غيرها كتابا سوى القرآن! وأما أن يكون لنا تاريخ أدبي حافل، وتاريخ فني، وتاريخ علمي فذلك هو سابع المستحيلات.

من هو المسئول الأول عن هذه الحال؟ أنه ولا شك ماضي العرب المظلم قبل الحرب العظمى، أنها قصص السفر والحرب والاحتلال التي عاد بها الجنود الغربيون الذين توافدوا إلى البلاد العربية مدة قرن كامل منذ إخضاع الجزائر حتى احتلا سوريا.

أنها كتابات الكتاب الذين تسترعي المظاهر الغربية خاصة انتباههم وتوحي إليهم بقصص "رومانتيكية!" مملوءة في أغلب الحيان، إن لم نقل في كل الأحيان، بالافتراء والمبالغة، من توع كتابات جيرار دو نرفال G. de. Nerval بعد سفرته الطويلة في مصر وسوريا وتركيا منذ قرن، وغيرها قبلها وبعدها حتى يومنا هذا، رغم انتشار فكرة الصدق والحقيقة العلمية وما شابه ذلك .. أنها أخيرا السينما.

لقد أساءت السينما إلى الأمة العربية أيما إساءة، إذ لم تظهرها خاصة، إلا في أكثر مناطقها تأخرا وفي أقذر ثيابها حلة، الأجنبي يفتش عن الغريب الذي يدهش الزبائن في قاعات باريس ولندن وروما وبرلين ونيويورك ... الزبائن، وجلهم من الطبقتين المتوسطة والعاملة في هذه البلاد بحاجة إلى مثل هذه المظاهر الزرية التي يعرف مصورو الأشرطة الإخبارية والمخرجون – وحتى السياح! – اختيار مواضعها في بلادنا ... أنهم بحاجة لمثل هذا يرفهون به عن أنفيهم، فهنالك أمم شقية في هذا العالم أكثر مما هم أشقياء في حياتهم الميكانيكية بين سواد المعامل وقرقعة المكتب، وهناك جائعون لا يشبعون وعراة لا يجدون ما يسترون به تحرقهم الشمس ولا تجود

عليهم حتى بماء الشرب ... أنهم ينشقون بمأساتنا عن مآسيهم ويتواسون بأمراضنا الاجتماعية عن واقعهم.

لقد أساءت إلينا السينما منذ ولدت، منذ بدأ الإخوان لوميير في أواخر القرن الماضي بإرسال مصوريهم إلى جميع أنحاء العالم ليصوروا فيها بعض المظاهر الغريبة في حياة الأمم الأخرى تتسلى بها جماهير السينما في أوروبا وأمريكا، لقد أرادت السينما أن تكون أداة تعارف وتقارب بين الأمم ولكن ... بئس الطريقة التي استعملت لهذا التعارف! أنها حقا طريقة غريبة مجرمة تذكرنا بأن السينما سلاح ذو حدين. فإذا كانت أداة صالحة في بعض الأحوال، لخدمة الإنسان فهي في كثير من الأحوال الأخرى قد تكون أداة فظيعة في خدمة شيطان الشر، خاصة إذا استعملتها أيد جاهلة أو قاصدة للشر غير مأمونة، نعم لقد أساءت إلينا السينما في هذا الدور دون أن تتعمد الإساءة.

فإلى الجزائر ذهب مصورو لوميرر، وإلى الريف المصري، واختاروا أبشع ما كانت تراه العين المتمدنة من مناظر: فاقة، تأخر، حياة بدائية، وعادوا منها بأقذر الوثائق عن الحياة في تلك المناطق، ثم تبعهم آخرون وآخرون فرنسيون وطليان وأمريكيون وغيرهم إلى مراكش وتونس وطرابلس يصورون فيها أشرطة قصيرة إخبارية، وبعد الحرب العظمى توالى بسرعة إنتاج أشرطة قصيرة وطويلة تدور جميعها في شمال أفريقيا تقريبا، حول

قصص الاستيلاء على تلك المناطق وإخضاع أوكار الثوار وخلاياهم في الصحراء وفي الجبال الواحد تلو الآخر.

وبين أكبر الأشرطة التي يمكن أن نقول إنها أساءت إلى سمعة العرب أكثر من غيرها يمكن أن نعد: "الباندير" للفرنسي دو فيفييه مع جان جابان و"الدورية الضائعة" **١٩٣٣** بسبب مكانة مخرجه جون فورد، وقد نال نجاحا كبيرا وما يزال يعرض إلى اليوم في نوادي السينما، وهو يعرض قصة "دورية" من الخيالة الإنجليز في صحراء العراق أثناء الحرب العظمى ضلت الطريق وتاهت في الصحراء وما زال بها "العرب" وهم من بدو الصحراء يأتونها فيسوقون خيلها ويقضون على من يتمكنون من أفرادها إلى أن قتلوهم جميعا ما عدا واحدا استطاعت دورية أخرى وصلت في الوقت المناسب، أن تنقذه من موت أكيد.

هكذا إذن يتوالى إخراج مثل هذه الأشرطة قبل الحرب الأخيرة في فرنسا وأمريكا خاصة ثم تنبعث انبعاثا قويا بعد هذه الحرب فيخرج منها إلى الأسواق عدد كبير، ولا عجب فرؤوس الأموال التي تغذي السينما في فرنسا وأمريكا هي في الأغلب يهودية!

وحتى في سنة **١٩٤٩** رأينا شريطا آخر من هذه السلسلة السوداء يخرج إلى الأسواق فينال نجاحا كبيرا هو "مانون" لكلوزو الفرنسي، وقد وصلت الوقاحة المكشوفة هنا إلى درجة أدخل معها أصحاب الشريط قصة قافلة يهودية مهاجرة إلى فلسطين – يهود بالعربي الفصيح هذه المرة

– في نزاع مع العرب، اليهود شعب من المنكودين المتمدينين اللطفاء الظرفاء، و"العرب" كالعادة بجمالهم وصيحاتهم الحيوانية ومنظرهم الرزي الشرس كأنهم أشباح خارجة من مغور ما قبل التاريخ.

الداء والدواء

كيف يريد ساستنا أن نربح الأمم الغربية إلى جانبنا، فتصادقنا وتعاملنا بالمثل إذا كان هذا هو كل ما تعرفه الأمم عنا؟

كيف نريد أن ينتصر لنا أصحاب الضمير في فرنسا وإنجلترا وأمريكا لدى عرض قضايانا، إذا كان رأي شعوبهم ورأيهم هم فيما كرأينا نحن في زنوج أواسط أفريقيا؟

لقد أضحى عالمنا اليوم صغيرا، حسب التعبير الشائع، وأضحت كل أمة تفعل المستحيل وتقوم بكل أساليب الدعاية لكي تعرف الأمم الأخرى بنفسها، فبالنشرات المطبوعة وبالكتب والموسيقى الوطنية وبالمعارض الفنية وبترجمة مؤلفات أبنائها إلى اللغات الأخرى وأخيرا وخاصة بالإذاعة وبالسينما، تقدم مظاهر من حياتها الداخلية، من فنها، من أدبها، من مناظر بلادها، من كل ما هو معبر عن روحها وعبقريتها الخاصة، يجب أن نتحرك لكي نثبت أننا أحياء، وأن نصيح لكي نعلن بأننا موجودون!

الإذاعة والسينما ذانك هما لغتنا العصر في عالمنا الصغير، أنهما أقرب الطرق التي يمكن استعمالها واسرعها، تفعل فعل العجائب في التأثير القوي على الرأي العام الدولي، تأثير قوي، لأنه تأثير مباشر حالي، يوجه

بصورة مباشرة إلى مجموع من الناس ولكل فرد على حدة من هذه المجموعة فليس على الإنسان إلا أن يفتح أذنه أو عينه بدون القيام بأي جهد شخصي – سوى جهد الانتباه وهو أقل الجهود – لكي يسمع أو يرى وأخيرا ليتأثر بما يرى أو يسمع.

ولنقصر حديثنا هنا على السينما ما دامت السينما مدار بحثنا، ولنترك الراديو على حدة.

لقد استفاد أعداؤنا في كل مناسبة وبكل الطرق من السينما، في الحط من قيمتنا – إن لم أقل في تحقيرنا – في نظر الغربيين، حتى جعلوا من العربي مثلا للأبيض المتأخر يحتاج إلى التوجيه والنصح والإرشاد – وهي الكلمات التي تتنكر تحتها كلمة استعمار – وحتى أصبح أصدقاؤنا أنفسهم في أمريكا الجنوبية مثلا، ينظرون إلينا بعين ملؤها الشك وعدم الثقة في كل مرة تعرض فيها مشاكلنا على بساط البحث الدولي.

لقد قرأت في أحدى الصحف أن الجامعة العربية – أو إحدى الحكومات العربية – قد احتجت على إخراج شريط من نوع "مانون" هو شتيمة فاضحة للعرب. ولكن هذا لم يؤثر على الشركة التي انتحت الشريط ولا على نجاحه المالي، اللهم إلا فيما يخص استغلاله في البلاد العربية حيث أظن أنه قد منع، وهذا لا أهمية له فقد أخرج الشريط لا لأبناء البلاد العربية، ولكن للغربيين، في هذه الظروف التي يحتاج فيها اليهود إلى كل عون وعطف ومساعدة، وأما الشتيمة فبقيت عالقة!

لن أذهب إلى درجة ذلك اليهودي الذي أخذ يصيح ويشتم في صحيفة يهودية صغيرة تصدر في باريس، عندما ظهر الشريط الإنجليزي "أوليفر تويست" على الشاشات الباريسية– وفيه رسم قوي وتصوير فظيع لنهم اليهود واستغلالهم، في صورة العجوز اليهودي الذي عرفناه في قضية تشارلز ديكنز – مطالبا بمنع إنتاج مثل هذه الأشرطة والاستغناء عن مثل هذه المواضيع التي تجرح شعور أمة بكاملها! لن أذهب إلى تلك الدرجة لأني أعرف أن هذا لن يفيد قضية العرب ولا مقدار ذرة، وأعرف أننا لا يمكن أن نمنع أحدا من إبداء رأيه، ما دام يدعي من ورائه غرضا فنيا بحتا، وما دام هذا الرأي يعبر عن قسم من واقعنا، وأنه إذا كانت هناك شتيمة وإجرام بحقنا، فذلك لأن الفكر الإنساني معتاد التعميم ورؤية العام ابتداء من الخاص، فالأجنبي عندما يرى شريطا يمثل "بعض" العرب بهذا الشكل الزري المخجل فإنه يعمم ذلك على "كل" العرب.

ولن أذهب مذهب جميع مفكري البلاد العربية – وحتى غير المفكرين – عندما يصيحون مطالبين بالإصلاح الاجتماعي قبل كل شيء لمعالجة الداء من أساسه، فقد بحت أصواتهم في وادي الأصداء قبل أن يحصلوا على أقل من القليل، وأنا بحاجة إلى صوتي أستعمله في نواح أخرى...

ما أريده، هو أن تلتفت الحكومات العربية إلى أهمية السينما في إيصال صوت العرب إلى الخارج، فصاحب أعلى صوت هو الرابح دوما في

ميدان العراك الدولي، وقضية فلسطين هي أكبر برهان على ذلك، يجب أن تحارب القوم بسلاحهم، والسينما التي استعملت في تصويرنا ضعافا، مرضي اجتماعيا ونفسيا، هي التي يمكن لنا استعمالها هي لغة القرن العشرين، في الدفاع عن أنفسنا والتعريف بنواح أخرى من مظاهر حياتنا وعبقريتنا كأمة تستحق الحياة والحرية.

سياسة سينمائية

كلما رأيت شريطا يعالج المشاكل الاجتماعية واليومية، ازددت إيمانا بأن هذا هو الإنتاج الذي يجب علينا استيحاؤه وتتبع خطواته والتتلمذ على أساتذته، وأكثرهم من السوفيتيين، كما تتلمذ عليهم من قبلنا نفر من ألمع أبناء إيطاليا وفرنسا وإنجلترا.

هنا نرى الحياة اليومية بتفاصيلها الصغيرة المضحكة المبكية الهازئة، المستوحاة إما من واقع الأمة الحاضر أو مما تتطلع إليه أو حتى من الماضي في كل ما له علاقة بتمجيد عبقرية الأمة ورفع أسمها، تظهر جميعا على الشاشة في مواضيع كثيرة التنوع (من معالجة انخفاض الأجور وحق الإضراب وانزال ساعات العمل وحق جميع المواطنين في التأمين الاجتماعي، إلى تمجيد رجال الماضي والحاضر الذين أحسنوا ويحسنون إلى الأمة والإنسانية) ولكنها في تنوعها موجهة، موجهة إلى غرض، إلى غاية واحدة هي تنبيه الشعب وتعجيل وصوله إلى الوعي التام الذي لن تصلح بدونه أي حال.

قد لا نوافق بعض أصحاب هذه الأشرطة عندما يدخلون باب السياسة والأفكار البعيدة والغايات المستترة والظاهرة، فلكل رأيه في الحياة، ولكننا نعترف بأن طريقهم هي الطريق الوحيدة التي يجب أن تستوحيها السينما العربية، ولا أقول أن تقلدهم وعيونها مغمضة، الطريق الوحيدة التي ستصل حتما بالأمة العربية – إلى النهوض واليقظة بأسرع مما يقدر أصحاب النظر المطلعون لمخلصون، لا أنصاف الجهلة ولا المأجورون.

وقد لا أوافق الحكومات ذات السلطة الفردية على كثير من أنواع المعاملة التي تعامل بها شعبها والتي قد نعدها ضغطا على حرية الفرد والرأي العام، ولكننا نقر بأن نوع الحماية التي تتمتع بها الأسواق السينمائية في تلك البلاد، هو النوع الذي يجب أن تسير عليه الدول العربية في حماية جماهير بلادنا من أخطار السينما، فالحكومات هناك لا تسمح لجميع الأشرطة الأجنبية بدخول البلاد، بل تسمح بذلك فقط لتلك التي تختارها من بينها لجنة خاصة تابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية أو ما شابهها ومؤلفه من أعضاء كل منهم حجة في المسائل الاجتماعية، يعرف حق المعرفة ما يمكن أن يراه الجمهور وما يجب أن لا يراه.

لنأخذ عن السينما تلك البلاد إذن فكرتين: هما فكرة "الحماية" وفكرة "التوجيه" في مبدئها، ولنطبقها في بلادنا الفتية، علنا نخلص جمهورنا من هذه الفوضى التي تتنازع ذوقه وأفكاره، والتي لا يمكن أن نعد أثرها

حميدا بأي حال من الأحوال. وما دامت السينما هي النوع الوحيد تقريبا من وسائل الترفيه التي يعرفها الجمهور العربي ويحبها، فلنبدأ بالسينما نصلحها من أساسها ونستخدمها بحكمة وتعقل في رفع مستوى الثقافة وفي تعجيل وعي أمتنا.

عيوب أساسية في السينما المصرية

لقد ظهر أن أكثرية الجمهور العربي تفضل الأشرطة العربية، من العراق حتى مراكش، وهذا أمر يجب أن نهلل له ونفرح به. ولكن علينا أن نفعل كل ما بوسعنا للمحافظة على هذا الجمهور سليما معافى جسما ونفسا، وأن نخلصه من هذه الموضوعات التي تبدو عزيزة على أكثر السينمائيين العرب وخاصة في مصر، والتي لا تشنف آذاننا إلا بالموسيقى الخفيفة والأغاني التي تحبذ "السخسخة" والانحلال، ولا تمتع أنظارنا إلا بمناظر الزنود والنهود والسيقان والظهور العارية، وإلا بمظاهر العظمة والبذخ والأسمو كينج وحفلات الشاي وغير الشاي، فهذه كلها موضوعات سامة خطرة بالنسبة إلينا نفهم تماما أن يراها بعض الجمهور في باريس أو نيويورك أو غيرها (فقد يحق للجمهور هناك أن يتمتع بمثل هذه الأشياء) لا أن يراها جمهورنا نحن.

أنا أعرف أن موزعي الأشرطة وأصحاب الصالات، وهم الذين يستأجرون الأشرطة من المنتجين أو يشترون حقوق عرضها في بلد ما أو مجموعة من البلاد، يعتقدون بأن "جمهورهم" وأكثره من الطبقتين المتوسطة

والفقيرة، يفضل مناظر السيقان والاسمو كينج هذه، لأنه "هرب" بها من واقعه المؤلم ويتخلص – لمدة ساعتين – من ضغط الحياة وسوء الأحوال المعاشية اليومية، أعرف هذا، ولكنني أعرف أيضا أنه لم يحاول بعد في مصر، التي انفردت تقريبا بالإنتاج حتى الآن بين البلاد العربية، أي مخرج يستحق لقب فنان، أن يقترب من المسائل الاجتماعية والفكرية، الصحيحة التي يفرضها المجتمع المصري، وقد جرت هنالك محاولات ولكنها لم تكن أكثر من محاولات فقط، قام بها بعض المخرجين، كانوا أما خالين من كل نظر فني، أو لم يكونوا قد توصلوا بعد إلى السيطرة على أنفسهم والقبض على زمام مهنتهم، فذهبت محاولاتهم عندئذ عبثا، وقطعوا الطريق على من أتي بعدهم إذا سقطت أشرطتهم هذه تجاريا، وفهم المنتجون من ذلك أن هذه المواضيع غير تجارية.

إن من الهين أن تنتج ماليا، في إخراج شريط يستغل الغرائز المنحطة لدى المشاهد العادي، كعرض مشاهد جنسية أو استغلال حب الإنسان للمديح والتعظيم، أو مسايرة حبه الطبيعي للكسل الذهني وعدم التفكير الخ .. ولكن ليس في مقدورنا دوما أن ننجح في إظهار فكرة أو عرض مسألة فنية أو اجتماعية ... بصورة موحية يرضي عنها الجمهور والفن معا، فالمخرج هنا بحاجة إلى نسبة من العبقرية الخاصة والنظرة الشعرية الفنية إلى الأشياء أعلى بكثير من تلك التي يتطلبها مخرج الأشرطة التي تدعى عادة تجارية.

الفن هو تصوير شعري للحياة، ولا يكون فنانا من لا ينظر إلى الأشياء نظرة شعرية خاصة.

أرجو أن لا يفهم من هذا أنني أنادي بإخراج أشرطة ذات صبغة أدبية بحتة أو أشرطة غير تجارية محشوة بالدروس والعظات جافة كدرس كيمياء نظري بدون مخبر، فهذا غير ممكن أصلا، إلا في حالتين:

١- حالة الأشرطة العلمية والتدريسية البحتة.

٢- وحالة البلاد المغلقة كل الإغلاق على نفسها، كالاتحاد السوفيتي، حيث تقدم الحكومة ما تريد إلى الشعب وتحشو ذهنه بما تريد من أفكار، مما يجعل عددا - صغيرا نسبيا - من الأشرطة التي تنتجها يابسة قاحلة إلا من أفكار الدعوة إلى "الحزب" وتمجيد رجاله وبرامجه.

وانا أعتقد بأن كل شريط فيه محتوى إنساني شعري، يمكن أن يسر الجمهور ويصبح هو نفسه تجاريا، تجاريا بمعنى آخر طبعا يختلف عن المعنى الذي يعطي للأشرطة الأخرى والذي يتضمن ناحية استغلالية بحتة.

* * *

من أكبر ما نعيبه على السينما المصرية أنها قد ابتعدت كثيرا عن العرب في جميع أصقاعهم وأنها تعالج بالدرجة الأولى، المسائل الاجتماعية التي تفرضها شروط الحياة في باريس أو لندن أو نيويورك، لا تلك التي تفرضها القاهرة وبيروت ودمشق وبغداد... ويفخرون، ويقولون لك:

"الفيلم الاجتماعي الكبير!" أو "يعالج مشكلة الطلاق!".. هذا غير صحيح! مواربة! إن أكثر الأشرطة تشويه ومسخ للمشاكل الاجتماعية محمولة إلى الشاشة، وهي إلهاء لا أكثر ولا أقل عن المشاكل الاجتماعية الحقيقية التي يجب أن تحمل إلى الشاشة، إن كلمة "الفيلم الاجتماعي" نفسها التي يستعملها موظفو الدعاية في الاستديوهات لكل شريط، ونراها على كل الإعلانات تقريبا، ذات معنى بعيد، فهي شهادة واضحة على مقدار قوة الشعور الشعبي بالحاجة إلى إصلاحات اجتماعية واسعة وبالحاجة لرؤيتها تعالج على الشاشة أو غير الشاشة، وتعرض على المراجع العليا والرأي العام، وكتاب السيناريو وموظفو الدعاية الذين يملكون دوما قوة حدس بديعة، يعكسون في كتاباتهم ما يطلبه الشعب وما يتطلع إليه، والعبرة، عندما تطرق الشاشة المواضيع الاجتماعية، هي في أن تختار منها تللك التي تنبه الشعب إلى واقعة، قبل تلك التي لا تفيده من قريب أو من بعيد!

إن تسعين بالمائة من الأشرطة المصرية التي رأيناها حتى اليوم تجري في محيط أرستقراطي، أو تبدأ في محيط الشعب، لتنتهي بالدخول إلى ذلك المحيط، أو أنها "تتكئ" عليه بين الحين والآخر لإدخال "نمرة" راقصة هنا، أو حفلة شاي سخية هناك.

لقد وجدت السينما المصرية بدخولها هذا المحيط، طريقة هينة للربح وجمع المال، مقلدة بذلك كثيرا من الصحف التي تخصصت في تصوير

حياته والتي يمكن أن ندعو محتوياتها "بحوادث الطبقة الراقية" لا أكثر ولا أقل، والمؤسف هو أن هذا المحيط لا يمثل واحدا بالمائة من مجموع الأمة المصرية، وأقل ما يقال فيه أنه بعيد عن المحيط المصري بثقافته وشروط حياته، وهو آخر الطبقات التي تتطلب مشاكلها معالجة تعرض على الرأي العام!

إن حوادث الطبقات الراقية في العالم أجمع متشابهة، والطبقة الراقية المصرية تؤلف جزءا من مثيلاتها في بلاد الغرب، لا جزءا من الأمة المصرية، لهذا بعدت السينما المصرية عن الصدق عندما ابتعدت عن حياة الشعب المصري والعربي بصورة عامة.

إن أكبر دليل على قصر الطريق التي ولجتها الشركات المنتجة وعلى خطأ المبادئ التي أقامت عليها السينما المصرية هي:

أولا: أزمة المواضيع الحادة التي ما تزال أصداؤها تخرج من محيط السينما وتتردد في الصحف والمجلات بين الحين والآخر.

ثانيا: هذه البلبلة التي ولدتها السينما في أذواق الشبيبة وأفكارها، وهذه الأمراض النفسية الشاعة والتي كانت السينما في اعتقادنا من أهم أسبابها (بين الأسباب الرئيسية الأخرى، هناك الصحف الأسبوعية والإعلانات وإذاعات الراديو بشكل عام): كالادعاء وحب المظاهر والكسل الذهني وارتياد المقاهي و"الدون جوانية" لدى الجنسين، إذ أن السينما إلى جانب عملها الأكيد في الترفيه عن الطاقة الجنسية المكبوتة

لدى الشبيبة – والعربية منها بخاصة – توقظ هذه الطاقة من ناحية أخرى وتذكر بها وتغذيها وتنميها.

وهذه كلها في الواقع أمور متوقعة كان على مديري هذه الشركات وخاصة على القائمين على تربية الشبيبة وتوجيهها أن ينتظروا مجيئها ويعملوا على دراسة أسبابها ونتائجها، واننا لنتوقع من اليوم نفس المصير المؤسف لصناعات السينما في البلاد العربية الأخرى، إذا هي أكملت الطريق التي بدأتها والتي لا تزيد عن كونها تشبها مخزيا بأختها الكبيرة، فيتوسع مدى الخطر ومجاله وتزداد المشكلة تعقدا والمراض الاجتماعية تأصلا.

* * *

هنالك فواجع ومهازل صغيرة خلف المحاريث والثيران، هنالك قصص نائمة تحت الأرض اليابسة العطشى، هنالك مشاكل غافية بين جدران المعامل، هنالك الماضي وأبطاله: علي، فاجعة الحسين، بطولة خالد، عبقرية طارق، الأندلس، محمد علي، إبراهيم ... ثم إن هناك الطبيعة القاسية والأهرام الغاضبة، والنيل المجهول، والعاصي والفرات ودجلة وجبال لبنان وصحراء العرب ... فيها جميعا مجالات واسعة، وقصص طريفة، وحوادث وعقد يمكن أن تنصرف إليها جهود كتاب السيناريو.

إن البلاد العربية في رأيي بحاجة إلى من يغنيها .. والأمة العربية بحاجة إلى من يفهمها، أننا لا نعرف بلادنا ولا نعرف أنفسنا، وما نزال نفتش عن

الفيلسوف، عن الفنان، عن الرسام، عن الكاتب، عن الشاعر، وأخيرا عن السينمائي (الذي يجب أن يحمل شيئا من كل هذا، فيكون فيلسوفا فنانا رساما كاتبا شاعرا وأخيرا وخاصة ذا رأس سينمائي) الذي يفتح عيوننا على مواطن الجمال في أرضنا وفي حياتنا.

يجب أن تكون السينما، هي الأداة الأولى في تثقيف الشعب، فتدخل بمساعدة الحكومات، أصغر قرية وأحقر حي كما يرى الفلاح والعامل أشياء أخرى ومناظر أخرى غير تلك التي يراها في كل يوم والتي اعتاد معها السكوت والسكون والهمود ...

أي الموت يجب أن "نزعج" اطمئنان هذا وذاك، أن نفتح عيونهما على مستوى المعيشة السخيف الذي يتمرغان في حثالة، أن نعلمهما أن الفقر عار والمرض فضيحة والجهل شتيمة، وهي جميعا أشياء غير منزلة، وأنهما قادران على القضاء عليها.

الشاشة الفضية يجب أن تكون للعامل والفلاح نافذة مفتوحة يطلان منها على العالم ويستنشقان بواسطتها ريحا جديدة مليئة بحياة جديدة وقوى جديدة. يجب أن نعلمها أن يطلبا أشياء أخرى وعيشة أخرى اليوم لا غدا، وهذا الغد لا بد قريب واقع مهما أخرنا زمن وقوعه، والخوف هو في أن يستغله نفر لا ترضي العروبة عن أفكارهم البعيدة ومبادئهم المستترة، والرجال الذين لا يعملون لهذا الغد يتشبهون بالنعامة، ولكنهم يحشرون رؤوسهم في رمل التعامي، عن معرفة! إن المجد الحق قريب

منهم إذا هم أرادوا، والخلود في متناول أيديهم وأيدي كل من يعمل للشعب، لأن الشعب يكافئ دوما من يحسن إليه.

إن الشباب العربي يغلي نشاطا وقوة وإمكانيات، لا يعرف أين يصرفها ولا كيف يصرفها، أين هو الفيلسوف الذي يدرس أصل هذا كله ويفسره ويحلله ويجد لنا نوعه وكنهه استنادا إلى تقاليد أمتنا وعبقريتها الخاصة؟ أين هو الاجتماعي الذي يجد أحسن الطرق لصرفه وكيفية هذا الصرف؟ بل عبقريتنا نفسها ما هي وما هو نوعها؟

إن هذا الشباب نفسه، وهو أمل الأمة وفخرها، لا يعرف حاضر أمته كما يجب أن يعرف، ولا يردك تمام الإدراك واقع شعبه الاجتماعي، فهو يشعر بأن هناك أشياء كثيرة في الأخلاق والعادات والتقاليد ودوائر الحكومة والشوارع والسياسة ... تدور حول نفسها لا تنفك عن الدوران، وأخرى تحدها دائرة خبيثة لا تعرف كيف تتخلص منها، وقسم ثالث مخجل ورابع محز وسخيف ... ولكنه لا يرى تماما ولا يهتدي تماما إلى طريق الخلاص والحرية التي يجب عليه سلوكها وينتهي بأن يتيه هو نفسه في اللجج التي تحيط به ... في ليل أمته المظلم.

لنستعمل السينما هنا أيضا في هدى الشباب إلى نفسه وتعريفه بواقع أمته. "أعرف نفسك بنفسك" يقول العجوز الحكيم سقراط، وعندما نعرف أنفسنا حقا، عندئذ فقط، نستطيع أن نطمئن إلى مستقبل أمتنا.

لقد استعملوا السينما حتى اليوم، وهي لسان العمالقة، في تسلية الشعب عن واقعة بدل تنبيهه وإثارته على هذا الواقع، في تنمية عقد نفسية جديدة بل حل الموجود منها – وما أكثرها! – في الترفيه عن المراض الاجتماعية المكبوتة بدل علاجها، بل وفي خلق أمراض جديدة بدل مداواة المزمن منها.

لقد أضاعوا على الأمة حتى اليوم المجال الصحيح الذي كان من الواجب استخدام السينما فيه. فهل سننتظر زمنا طويلا قبل أن يستفيقوا على أنفسهم!

كل شاب ثاقب البصر قوي النظر يعرف بأن الأمة العربية إذا كانت تريد النهوض حقا فإن عليها أن تنظر إلى الأمام لا إلى الخلف، أن تعمل للمستقبل استنادا إلى وسائط الحاضر والمستقبل معا، وأن لا تنظر إلى ماضيها إلا كمتحف يحوي تماثيل أجداد عظام وصور مواقع مشرفة، كمستودع للذخائر النفسية تستوحيه من بعيد ومن آن إلى آخر. لا كسلاسل تكبلها عن كل إبداع وتقعدها عن كل اختراع.

يجب أن نبدع طريقا جديدة لمستقبل أمتنا ... من وحي أمتنا ...

وهذه الطريق يجب أن تسير فيها منذ الابتداء، مع الشعب. والسينما عملاق جبار ذو فهم هائل تخرج منه الكلمات مسحورة مكبرة تسمعها آلاف وملايين الآذان – وهي تحت أمرتنا، نستخدمها ساعة نريد لخير أمتنا أو لشرها، وعلينا أن نختار!

ريتا هايورث تطلق زوجها لتتزوج للمرة الثالثة؟ استر وليامز تتمنى لو تجد من ينزع عنها مايوه السباحة إلى الأبد .. فقد ملت رؤية نفسها عارية، هل من شجاع؟ فلانة ولدت قطتها قطا، وفلانة أصبحت كلبتها جدة! ... سبنسر تريسي يملك مزرعة كاملة، كلارك جيبيل لا يعرف كيف يصرف النساء اللواتي يتزاحمن على باب بيته، فلان يتزوج للمرة الخامسة وفلان يطلق للمرة السادسة.

تلك هي الثقافة السينمائية التي تفرغها معظم مجلات السينما العربية، ومن خلفها الشركات الأمريكية خاصة، في رؤوس شبيبتنا. ثقافة فارغة، قد لا تقدر هذه المجلات مقدار خطرها، هي في رأينا جزء من مؤامرة كبيرة واسعة على عقول الشبيبة، فهذه الأشياء الصغيرة التي يتجرعها كل شاب وهذه القصص "البايخة" وهذه القرارات الخفيفة ... ملها خيوط في مؤامرة تقتل ملكة النقد وتعلم القارئ السطحية وعدم التعمق، السطحية، هذه هي الكلمة التي تنطبق أكثر من غيرها على الثقافة التي تكيلها لنا بعض صحف اليوم، سطحية في التفكير، سطحية في الحياة، سطحية في الثقافة، سطحية في كل شيء ... أنها جميعا أنواع أخرى – ما أخطرها! – من أمراضنا الاجتماعية اليوم.

إن أقسام الدعاية في الاستديوهات الأمريكية السينمائية الكبرى هي المسئول البعيدة عن هذه الحال، فهي تستخدم عددا كبيرا من الموظفين

المحنكين في أمور الدعاية للأشرطة وللنجوم الذين تربطهم بالاستديوهات عقود مرتفعة، "يصنعون" الإشاعات حول الحياة في هوليود، ويكتبون المقالات على ألسنة الممثلين والممثلات، ويخترعون القصص ويرسلون هذا كله هدية إلى مجلات السينما في العالم على شكل نشرات أسبوعية مصحوبة بصور بديعة بالألوان وبغير ألوان، ليبقى ذكر الممثلين وذكر السينما حاضرين دوما في أذهان قراء هذه المجلات التي تروج رواجا كبيرا بسبب خفة محتواها وبساطة موادها.

يقول السويسري بتر باشلن في كتابه "التاريخ الاقتصادي للسينما" بأن منتجي السينما منذ البدء، أخذوا يفتشون عن الوسائط التي يتلافون بها خطر كساد أشرطتهم، فوجدوا ذلك، لا في توحيد Standardization طرق الإخراج فحسب ولكن أيضا وخاصة في توحيد محتوى الأشرطة نفسها. وهناك في الحالة الأخيرة ثلاث نقاط مختلفة تستحق البحث:

١- طريقة نجوم السينما.

٢- تحديد المواضيع وقصرها على بعض أنواع لا تتعداها.

٣- الدعاية.

نعم، فبطريقة النجوم تؤمن الشركات الكبرى جمهورا كبيرا يذهب إلى الأشرطة التي تظهر فيها النجمة الفلانية أو النجم الفلاني وعيناه مغمضتان، وبتحديد المواضيع توصلت أشرطة هذه الشركات إلى درجة من

البساطة والسطحية يرضي عنها كل مشاهد متوسط مهما كان نوع ثقافته، وبالدعاية تتوصل لأن تنمي وتغذي لدى الشاهد حاجة لرؤية هذا النوع من الأشرطة أو هذا النجو أو تلك النجمة.

بل لقد ذهبت الشركات الأمريكية إلى تأسيس مكاتب خاصة في استديوهاتها لتلقي رسائل المشاهدين والمعجبين بنجوم الشركة والإجابة عليها، ويتراوح عدد الرسائل التي تتلقاها هذه المكاتب شهريا بين (١٨٠٠٠) إلى (٤٥٠٠٠) رسالة وبطاقة بريدية.

وهي تؤسس وتمول في الولايات المتحدة نوادي يرتادها عدد كبير من عشاق الأشرطة السينمائية Film – fans والمعجبون بالنجوم.

فهذا "نادي جاري كوبر" وذاك "نادي عشاق فريد استر" الخ ... والمصيبة هي أن الشركات السينمائية تعلق أهمية كبيرة على رأي رواد هذه النوادي وكتاب الرسائل في تقرير نوع الأشرطة التي تنتجها وتوزعها على جميه أنحاء العالم فيراها السويدي والعربي والفرنسي كما يراها الصيني والأسترالي وأبناء جاوا وسومطرة!

من هنا يمكن أن نعود إلى مسألة تحديد استيراد الأشرطة ووجوب اختيار ما يمكن أن يتفيد منه المشاهد العربي أو على الأقل – في البدء – ما يمكن أن لا يشكل خطرا عليه وعلى ثقافته وحواسه، فحاجة الأمريكي المتوسط الذي يفرض رأيه على الشركات الكبرى والذي تستوحيه هذه الشركات ليست هي حاجة العربي المتوسط، وما توحي به الطبيعة

الأمريكية ليس هو ما توحي به طبيعتنا وأرضنا وتقاليدنا الفكرية، أنهم بكلمة واحدة يتكلمون غير لغتنا ...

إن فكرة الحاجة هي الفكرة الأساسية التي يجب أن تضعها حكوماتنا أمام أعينها لدى إعطاء تأشيرات الدخول للأشرطة الأجنبية، أمريكية وغير أمريكية، إذ يجب أن لا يفهم أني أعادي أشرطة هذه البلاد أو تلك بالذات، وإذا كنت أتكلم عن أمريكا أكثر من غيرها فلأن أشرطتها هي المسيطرة على أسواقنا بالدرجة الأولى.

إن فكرة الحد الأعمى من دخول الأشرطة الأجنبية إلى بلادنا كما تتمنى بعض الفئات، هي أبعد الأفكار عن ذهني، وأنا أول من يقوم ضدها، وفكرة محاربة الأشرطة الأجنبية لكونها أجنبية فقط ولأنها غريبة عن تقاليدنا الاجتماعية، هي أبشع ما يمكن أن تجره عملية التحديد إذا هي سلمت إلى أيد رجعية جاهلة بحاجات الأمة الاجتماعية، فلست أنا الذي ينادي بحماية عاداتنا وتقاليدنا الاجتماعية! هذه العادات والتقاليد التي أعتبر أكثرها بقايا لعصر الانحلال، لا تستحق التمسك بأذيالها والتعلق بأهدابها ... إنها نفسها عبارة عن أذيال وأهداب! وهي في رأينا بحاجة إلى المسح والتنظيف بالبنزين وال "د. د. ت" وإضافة طبقة جديدة من "الورنيش" عليها لكي تماشي العصر الذي نعيش فيه، وتكون أهلا للبقاء في المستقبل، لا تضطر معها الأمة العربية إلى هزة جديدة لكي تقضي

عليها وتزيل آثارها ... ثم تبدأ من جديد، هزة جديدة كبرى كتلك التي تعيشها الأمة العربية ونتوء تحت أعباءها منذ ثلاثين سنة وما تزال.

أخطار وآمال جديدة

لا أرى مفرا، وأنا أقترب من نهاية هذا الحديث، من وجوب التذكير هنا ببعض ما يأمله كل محب مخلص للسينما المصرية والعربية، ورفعه إلى أسماع المسؤولين عن هذه الصناعة التي أضحت ثانية صناعات مصر أهمية.

فالبلاد العربية الأخرى قد أخذت تستيقظ على أهمية السينما، فتجمع المال وتتأهب وتستعد إنشاء صناعة سينمائية وطنية بعد الذي رأته من أهمية هذه الصناعة، بل إن بعضها قد بدأ الإنتاج منذ سنتين أو ثلاث على مقياس محدود، شأنه في ذلك شأن أي بلد آخر يبدأ عملا جديدا، وهو لا بد واصل في يوم قريب، إذا ثابر على تضحياته وأكمل الطريق التي بدأها، إلى ما يرمي ويأمل.

فمراكش ستصبح في يوم قريب، حسب بعض التكهنات، مزاحما يحسب له حساب للسينما المصرية في الأسواق العربية، وخاصة في أسواق شمال أفريقيا، وهي تملك الآن استديوهات في الرباط ومشروعات عديدة لبناء استديوهات أخرى، وهناك عدة شركات فرنسية ومراكشية عربية أنتجت حتى الآن عددا مهما من الأشرطة، أخرجها فرنسيون أو مراكشيون عرب، بعضها فرنسي بحت وبعضها الآخر عربي بحت، والفرنسية تمثل منها نسختان، الواحدة فرنسية مع ممثلين فرنسيين والأخرى عربية مع ممثلين

عرب، وهناك ممثلون من أبناء البلاد، أصبحت أسماء بعضهم على ألسنة المراكشيين والجزائريين والتونسيين، كأسماء يوسف وهبي، وأنور وجدي، ونور الهدى، وحين صدقي على ألسنتنا تقريبا، منهم جمال بدري، حبيب رضا، محمد كمال، تونسي، آمال فوزي، نصيرة شفيق الخ... والفرنسيون يساعدون هذه النهضة السينمائية ويشجعونها بكل ما أوتوا من قوة ومال، آملين بان تفتح لهم أبواب أسواق الشرق العربي والإسلامي.

ثم هناك العراق الذي أنتج عدة أشرطة من إخراج مصريين أو فرنسيين، ونشير خاصة وأخيرا إلى الحركة التي تختمر في سوريا ولبنان منذ نهاية الحرب الأخيرة والتي لن تتأخر عن التفتح والازدهار، ويأمل القائمون على هذه الحركة في هذين القطرين، أن تقتحم أشرطتهم الأسواق العربية بسرعة بسبب قيمتها الفنية أولا ثم بسبب اللهجة الشامية المحبوبة والمفهومة من جميع أبناء البلاد العربية، خاصة في شرقي الأردن والعراق وتونس.

تلك جميعا آمال جديدة للسينما العربية إذا وجدت من يوجهها توجيها صحيحا، ولكنها أيضا أخطار تهدد السينما المصرية من كل جانب وتنذرها بأسواء العواقب إذا لم تسارع مصر إلى إيجاد سياسة سينمائية عملية، تحافظ بوساطتها على المركز الذي اكتسبته لها أسبقيتها، فإذا أضفنا هذه الأخطار التي تهدد أسواق مصر إلى الأمراض الداخلية التي وجدناها

في صميم السينما المصرية نفسها رأينا أن الخطر أكبر بكثير مما يعتقد بعض المتفائلين.

وقد اقترحت أخيرا بعض الأدوية لمعالجة المرض، فبدأت هناك حركة لإنتاج أشرطة مشتركة بين مصر وبين بلد آخر، كإيطاليا مثلا، لتأمين أسواق البلدين عند استغلال الشريط، وأدخلت الألوان على بعض الأشرطة (كمشبهات فوق العادة) .. ولكن هذا النوع من الأدوية ليس أكثر من نوع "المسكنات" يسكن الألم مؤقتا ولا يعالج المرض حقا، ولن تنتصر السينما المصرية وتعيش إلا عندما تعالج المرض بالذات، والذي أراه كحل، أضعه على بساط البحث، في كيفية هذه المعالجة، بسيط قريب يتخلص في أن تقوم السينما المصرية بواجباتها نحو مصر نفسها ونحو البلاد العربية، وان يؤدي لها المصريون وأبناء هذه البلاد ما تستحق من حقوق.

حقوق السينما المصرية وواجباتها

إن أول ما يتبادر إلى الذهن لدى التفكير في علاج مرض السينما المصرية المزمن هو وجوب نقل دم جديد إلى عضويتها التي أنهكها التعب والجهد الكثير اللذان انفقتهما أيام الحرب خاصة.

وقد شعر أولو الأمر بأن هذا الدم الجديد لابد منه إذا هم أرادوا علاجا صحيحا للمرض، فدعوا عددا من الأجانب للعمل في بعض فروع المهنة، وهذا بدء محمود لا مناص منه – بغض النظر الآن عن إمكانيات

من وقع عليهم الاختيار وعن السياسة التي اتبعت في هذا الاختيار – بانتظام اليوم الذي يتقدم فيه مصريون وعرب ليحلوا محل أولئك الأجانب.

أقول مصريين وعربا، لأنه يظهر أن بعض القائمين على أمور المهنة من الذين لا يغارون على محيطهم ولا يخافون على مراكزهم ولا يفضلون ألف مرة أن تموت السينما المصرية اختناقا داخل محيطها المغلق على أن تدخلها عناصر حية شابة جديدة، مصرية وغير مصرية، وكما هي الحال مع غيرهم، أقول بأن هؤلاء المسئولين قد بدأوا يشعرون بوجوب تشجيع الشباب على دخول السينما، وبوجوب التعاون مع البلاد العربية، ولا أريدها هنا أن أعود فأعرض مشكلة دفع الشباب العربي عن أبواب السينما المصرية (فقد جاءت فترة كان المصريون أنفسهم يدفعون فيها عن العمل في السينما "المصرية"!) هذه المشكلة التي ما تزال تطلع علينا الصحف العربية بأنبائها كل يوم، واكتفى بالقول بأن السينما المصرية بعملها هذا قد أفادت الحركة السينمائية في البلاد العربية الأخرى أيما فائدة، إذ حفزت الكثيرين على العمل لإنشاء صناعة سينمائية، كلا في بلده، وأضرت بنفسها إذ رفضت أولا هذه العناصر الجديدة، وخلقت لنفسها ثانيا، منافسة خطرة هي أول من يتحمل نتائجها، بالضرر دوما، حسنة كانت هذه النتائج أو سيئة.

لقد رأينا هوليود تدفع أعلى المبالغ للفنانين الأجانب فتستفيد منهم فائدة مضاعفة، غن في تحسين إنتاجها أو في حرمان صناعة السينما في

بلاد أولئك الفنانين من احسن رجالها، فهي تضرب عصفورين بحجر واحد، كما فعلت، بالسويد بعيد الحرب العالمية الأولى عندما دعت سيو ستروم وستيللر، وبألمانيا بعد أزمة سنة ١٩٢٥ الاقتصادية، عندما دعت لوبيتش وديبون وبابست وكارل ماير الخ .. فأغنت نفسها بفنانين ظهر فيما بعد أن عددا كبيرا منهم يمكن أن يعد بين أعظم من عمل للسينما، وقضت قضاء شبه تام على الحركة السينمائية في هذين البلدين بعد عصر من الازدهار لم تستعيداه حتى اليوم. بل لقد رأينا هوليود "تستورد" في بعض الأحوال كبار رجال السينما في بلد من البلاد وتدفع لهم مبالغ ضخمة، دون أن تكلفهم بالقيام بأي عمل، كما فعلت بايز نشتاين الروسي منذ حوالي عشرين سنة وكما تفعل حتى اليوم بعدد كبير من الفنانين والفنيين الأجانب.

إن على مصر أن تستوحي هوليود في هذه السياسة، وأن تعرف خاصة كيف تختار ومن تختار عندما تدعو العرب والأجانب للعمل في خدمة صناعتها السينمائية، وإذا كان من حق مصر على الجمهور العربي أن يؤازر السينما المصرية ويقبل على أشرطتها وان يحارب فكرة "الدوبلاج" التي تكاد تبرز إلى حيز الوجود في سوريا ولبنان بمساعدة فناني الإذاعة والملاهي والتي تشكل اكبر خطر مباشر على صناعة السينما المصرية والعربية عامة، فإن على مصر أن تترسم سياسة عربية حقة وأن تلتفت إلى البلاد العربية التفاتا كبيرا فتصور حياتها وتكتسب كتابها

وتستدعي أكبر عدد ممكن من أبنائها للعمل في مصر، وهذا حق لهم يجب على مصر إرضاؤه لمصلحتها هي ولمصلحة هذه البلاد، ولن يصيبها من هذا كله إلا كل خير وكل فلاح.

القاهرة هوليود العرب

ماذا يكون موقف مصر إذا بدأ كل بلد عربي بتأسيس صناعة سينمائية محلية وإخراج أشرطة عربية؟ بل ماذا تكون القيمة الفنية لهذه الأشرطة؟

كلنا يعلم بأن الشريط السينمائي يكلف مبالغ طائلة، وانه بحاجة إلى أسواق واسعة يستغل فيها كيما يتوصل أصحابه إلى تغطية هذه المبالغ وإلى الربح أيضا، ومهما بلغ حذق مدير الإنتاج في التوفير، فإن المبالغ المصروفة على الشريط المتوسط تنيف دوما على ما يمكن أن يجمعه استغلال هذا الشريط في بلد واحد من البلاد العربية بالنظر إلى قلة عدد الصالات في كل منها، وكنتيجة منطقية لهذا الأمر، فمن الواجب استغلال كل شريط خارج البلاد التي تنتجه، للوصول بعوائده إلى رقم معقول يسمح لأصحاب الشريط بأن لا يكونوا بخلاء على الفنيين الذين يقومون على تنفيذ العمل، من الريجيسير إلى الديكوراتور والمخرج، وإلا ... فقد تكون ميزانية الشريط المحدودة، عاملا من عوامل نقصه الفني، ولا شك أن البلاد العربية التي بدأت بالإنتاج خارج مصر، قد وضعت لأشرطتها ميزانيات محدودة، وقد يكون ذلك على حساب الكمال الفني لهذه

الأشرطة، وهذا أمر معقول ومنتظر ما دامت هذه البلاد في أول الطريق.! والشجاعة الشخصية التي يضعها أصحاب هذه الأشرطة فيها أكبر عذر في عدم كمالها إذا هي جاءت غير كاملة، إلا أن بعض هذه الأشرطة قد يصل إلى درجة من الكمال الفني إذا قامت على إدارتها أيد ذكية تفوق بكثير تلك التي توضع تحت تصرف القائمين عليها مبالغ طائلة، والأمثلة على ذلك كثيرة في السينما الغربية، أشهرها في السنوات الأخيرة مثال السويدي رون هاجبرج الذي كلفه شريطه الأول "بعد الغسق يأتي الليل" أكثر من (٥٠٠) جنيه مصري!! ومع ذلك فقد دخل هذا الشريط منذ الآن في تاريخ السينما إلى جانب الأشرطة التي تكتب هذا التاريخ.

إن أول ما يتبادر إلى الأذهان، بنتيجة بدء الإنتاج في البلاد العربية الأخرى، هو أن مصر سوف تضطر حتما إلى الحد من إنتاجها في القريب العاجل عندما تنظم هذه البلاد، توزيع أشرطتها خارج حدودها وفي مصر نفسها، طبقا لنظرية المعاملة بالمثل. والحد من الإنتاج معناه بطالة قسم من الفنيين والفنانين، والذي لا شك فيه هو أن هذا الحد سوف يساعد على رفع القيمة الفنية للشريط المصري .. وهكذا تكون مصر قد انتظرت أن تنبهها شقيقاتها العربيات، بإغلاق قاعاتها أمام الشريط المصري، لكي تبدأ بالتفكير الجدي وبجمع اللجان لإنقاذ السينما المصرية!

أنا من محبذي فكرة إيجاد صناعة سينمائية محلية في كل بلد من البلاد العربية، فاثر المضاربة والمنافسة لا يمكن إلا أن يكون حميدا مباركا، فترتفع

القيمة الفنية للمجموع درجات وتكتشف مواهب جديدة في جميع فروع المهنة، ويصبح التعارف بين البلاد العربية أسرع وأشمل، إذ مهما أحسن المصري في تصوير "الزحلاوي" فإن اللبناني بذلك لا شك أعرف، ومهما صرف السوري من جهد في إعطاء فكرة عن الحياة البغدادية فإن العراقي بذلك أجدر وعليه أقدر.

ولكن مثل هذه الصناعة في كل بلد على حدة، لا يمكن إلا أن تكون ضعيفة مهما بلغت من القوة والازدهار، فالإنتاج في سويسرا مثلا يسد بعض حاجات السوق السويسري لا جميعها، والصناعة هنا يمكن أن تطرق مواضيع واسعة أو تاريخية تتطلب ديكورات ومجاميع واسعة من الممثلين والكمبارس، فتكاليف هذا تفوق طاقتها منفردة، هذا عدا الكلام في بناء استديوهات وتجهيزها ونفقات إدارتها، ولذا فالذي لا بد منه هو وجود مركز أول لصناعة السينما في البلاد العربية، أقوى وأغنى من جميع المراكز الأخرى.

فهناك حقيقة نجدها لدى استعراض البلاد الأجنبية، هي مركز الثقل في صناعة السينما في كل من هذه البلاد، فهوليوود هي مركز الثقل لصناعة السينما في الولايات المتحدة، كما هي موسكو بالنسبة إلى الاتحاد السوفيتي وباريس إلى الاتحاد الفرنسي ولندن إلى المملكة المتحدة، والمسألة بالنسبة إلى مصر، تتلخص الآن في العمل على إبقاء القاهرة مركزا للثقل لصناعة السينما في جميع البلاد العربية، لا بالكمية فقط بل بالجودة

والقيمة الفنية أيضا، وفي عدم السماح لهذا المركز بالانتقال في يوم ما إلى دمشق أو بيروت أو بغداد أو الرباط.

بل إن على البلاد العربية أن تساعد مصر – وعلى مصر أن تساعد البلاد العربية – على إبقاء القاهرة مركزا أول لصناعة السينما العربية، لتلافي النفقات الباهظة التي يتكلفها بناء استديوهات جديدة وتشكيل يد عاملة فنية قادرة في كل منها، ما دامت استديوهات مصر قائمة، مجهزة تجهيزا ممتازا شبه كامل، ومستعدة لإخراج ضعف ما تخرجه في الوقت الحاضر من الأشرطة.

إن العبرة إذن هي في التعاون بين كل من البلاد العربية على حدة وبين مصر، ثم بينها جميعا، ولتكن السينما العربية في صميم "الجامعة" مثلا أو في نقابة السينمائيين المصريين، إدارة أو شبه إدارة عليا تقوم على تسهيل أسباب الاتصالات والمواصلات وتنظيم المبادلات بين مصر وبين جميع البلاد العربية.

دفاع عن السينما المصرية

بعد هذا "التشريح" للحركة السينمائية بجميع وجوهها في مصر والبلاد العربية، لا أرى مندوحة عن الإشارة هنا إلى بعض الفوائد التي أدتها السينما المصرية خاصة إلى الشعب العربي في جميع أقطاره.

فقد كانت قبل كل شيء، وما تزال، أداة تعارف وتقارب بين هذه الأقطار، عندما كانت كل أسباب التقارب والتعارف مقطوعة بينها، فرغم

الحدود والمسافات التي كانت تفصلها أيام الاحتلال الأجنبي ورغم انقطاع الصحف والمجلات في كثير من الأحيان بينها، بقيت السينما وحدها تجمع جماهير الأمم العربية، حول مشاهد عربية تتكلم لغة العرب، وتذكرهم بأنه إذا كانت الظروف قد أرادت تفريقهم، فإنهم رغم هذا أمة واحدة تجمعهم لغة واحدة وتاريخ واحد، وبعد أن كانت طقوس الحج هي الوحيدة التي تجمع شمل عدد كبير من العرب، مرة واحدة في كل سنة فتوثق عرى الأخوة والمحبة والتعارف بينهم، أضحت السينما هي الأداة الأولى في هذا الجمع، لا لعدد كبير من العرب – القادرين ماديا على أداء الحج – ولا مرة واحدة في كل سنة، بل لكل العرب الذين أخذوا بأسباب المدنية الحديثة، تقريبا، وفي كل يوم.

هذا عدا الحديث في أن السينما المصرية قد ساقت إلى صالات السينما في البلاد العربية جمهورا ضخما كان من الممكن أن يقضي حياته كلها دون أن يدخل هذه الصالات ولو مرة واحدة، لقد عرفت البلاد العربية بالسينما، وهذا، مع عملها غير الواعي في الماضي في تقريب العرب، أكبر فضل لها وأعظم يد، تستحق معها كل شكر وكل تمجيد.

والخسارة؟ الخسارة المادية الكبيرة التي كانت تلحق بالبلاد العربية لو أن أسواقها بقيت نهبا للأشرطة الأجنبية فقط تجمع أموال أبنائها وتصدرها إلى أمريكا خاصة وإنجلترا وفرنسا وإيطاليا! والواقع أنه يحق لنا أن نفخر بأن هذه الأموال قد صرفت في "تشغيل" بعض العرب، بل وفي رخاء

بعضهم الآخر، بدل أن تصرف على رخاء بعض الأجانب فيما لو لم تكن مصر قد أتت بالسينما وغدتها.

والآن فإذا كان هذا كله ينطبق على السينما المصرية منذ وجدت حتى نهاية الحرب الأخيرة، فلدينا ألف سبب للاعتقاد بانه كان من الواجب عليها تغيير طريقها بعدها، والتوجه وجهة أخرى في نوع إنتاجها لتبقى دوما في الطليعة وموضعا للإعجاب، وأول حفنة من هذه الأسباب، هي تلك التي أوحت إلى بأبواب هذه الدراسة التي بداتها وها أنا أنهيها، تحت شعار واحد هو المحبة والإخلاص، وفي أمل واحد هو الوصول بالعرب، بواسطة السينما، إلى وعي أسرع ويقظة أعجل، فعلى السينما المصرية بعد أن قامت بتعريف العالم العربي بالسينما ومهدت الطريق لدخوله عصر السينما أحين تمهيد أن تبرهن أن كانت تستطيع البقاء وتستحق العيش، بعد أن تغيرت حاجات الأمة، وبعد أن تطور الجمهور ومضى بالنسبة إليه عهد الجدة وأصبح لا يرضي أي شيء تقدمه له السينما، مهما كان نوعه وكنهه.

وأنا واثق من أن السينما المصرية بما تملك من رأسمال كبير من الفنانين والفنيين وخاصة منهم أولئك الذين يؤمنون بالسينما حقا ويحبونها محبة صادقة مخلصة، سوف تعرف كيف تجدد نفسها وكيف تبقى وتعيش، مثلها في ذلك مثل مصر التي استطاعت أن تتجاوز حيوية أمتها رأى أكثر الناس تشاؤما، في كل مرة ظنوا معها أن هذه الحيوية قد همدت إلى الأبد.

فشكرا لمصر إذن وتحية صادقة مخلصة لكل من عمل للسينما ومن أعانها فيها وإلى الأمام، إلى مرحلة جديدة في قصة السينما المصرية، مرحلة عربية شعبية إنسانية خصبة حقا ومفيدة حقا، تجمع حولها كل ما لدى العرب من إمكانيات فنية وقوى مبدعة وتستحق معها القاهرة عندئذ اسم: هوليود العرب.

باريس ١٩٤٩ – ١٩٥٠

الفهرس